

প্রকাশক শ্রীগুলিনবিহারী সেন
বিখ্যাত, ৬৩ হারকানাথ ঠাকুর সেন, কলিকাতা

প্রকাশ বৈশাখ ১৩৫২

মূল্য আট আনা

মুদ্রাকর শ্রীস্বর্ননারায়ণ ভট্টাচার্য
তাপসী প্রেস, ৩০ কর্নওয়ালিস স্ট্রীট, কলিকাতা

সংগীতপরিচয়

ভারতবর্ষ গানের দেশ। আমাদের ছেলেরা গান শুনতে শুনতে ঘুমিয়ে পড়ে, বুড়োরা সুর করে করে পুরান পড়েন, মেয়েরা গান গাইতে গাইতে জাঁতা পেয়ে ও ছাত পিটোয়। মাঝিরা নৌকা বাইতে বাইতে গান করে; প্রতি পালপার্বণে গানের ছড়াছড়ি। রাজস্থানের ইতিহাস গানেতেই রক্ষিত ও প্রচারিত হত। প্রত্যেক ছন্দের বোধকরি আলাদা সুর আছে। এ দেশের মন্দিরে গান, মাঠে গান, গৃহে গান, বনে গান, উঠতে বসতে খেতে গান,—এমন কি ঘাট পর্যন্ত গান! এখানে গানের কাছ থেকে পালানোই শক্ত।

বাংলাদেশের নিজস্ব গান—বাউল কীর্তন প্রভৃতি সম্বন্ধে আমি কিছু বলতে চাই নে। তার রস বোধহয় সুরের চেয়ে কথার উপর বেশি নির্ভর করে। বাঙালী মনের যে অংশ পল্লীবাসী, তা যে এই সরস কথা ও সরল সুরের সংযোগে মেতে ওঠে এবং ভাবে ভোর হয়, তা আমরা সকলেই অল্পবিস্তর জানি ও বুঝি। কিন্তু আমাদের সব আশা আকাঙ্ক্ষা সে সুরে ব্যক্ত হয় না, আমাদের বর্তমান জীবনযাত্রার সব কথায় সে সুর সাড়া দিতে পারে না। এখন যে আমরা হাটের মাঝে, পৃথিবীর চোখের সামনে এসে দাঁড়িয়েছি,—মায়ের আঁচল ছেড়ে সংসারে প্রবেশ করেছি। ইতিমধ্যে বাইরের অনেক শহরে রাজকীয় জিনিস আমাদের অন্তরক হয়ে উঠেছে। বাঙালী মেয়ের আঁটপোরে কাপড় দেশী কালাপেড়ে লালপেড়ে শাড়ি হলেও, যেমন বেনারসী শাড়ি দূর থেকে উড়ে এসে জুড়ে বসে তার পোশাকি বেশের স্থান অধিকার করেছে; তেমনি কীর্তনাদি খাটি বাংলা গান হলেও, রাগরাগিণীসংবলিত

ওস্তাদী বা দরবারী সংগীত বহুকাল থেকে আমাদের দেশে এমন প্রচলিত হয়ে পড়েছে যে, আজ তার কুলশীলের খোঁজ না করেই তার সঙ্গে আত্মীয়তার বন্ধন স্বীকার করে নিতে হবে।

এই সংগীতের একটি সুবিধে এই যে, ভারতবর্ষের উত্তরভাগে তা প্রায় সমভাবেই প্রচলিত। সুতরাং আর্থাবর্তের সব জাতের সঙ্গে বোঝাপড়া করবার পক্ষে সংস্কৃতযেঁ বা হিন্দী ভাষার জ্ঞান যেমন প্রধান সহায়, তেমনি তার সকল প্রদেশের সংগীত-রস আদানপ্রদানের পক্ষে ওস্তাদী সংগীতের সঙ্গে কিঞ্চিৎ পরিচয় থাকা অতীব আবশ্যক। এ পরিচয় যে আরো ঘনিষ্ঠ এবং লোকসামান্য নয়, তার একটা কারণ আমার মনে হয় এই যে, আমাদের সংগীতবিজ্ঞা আয়ত্ত করা অতিশয় কষ্টসাধ্য। যা জানবার জন্ত এত পরিশ্রম করতে হয়, সে শৌখিন বিজ্ঞা আয়ত্ত করতে আজকাল অনেকেই নারাজ,— এবং যা জানি নে তা, ভাল লাগা অসম্ভব। আমাদের অন্তান্ত শাস্ত্রের মত সংগীতশাস্ত্রও অসংখ্য বিধিনিষেধে জটিল, এবং যারা সে শাস্ত্রের উত্তরাধিকারী, তাঁরা দশজনের শিকার সৌকর্য্যার্থে তার সরল সংস্করণ প্রকাশ করবার কোনো চেষ্টা করেন নি, বরং যিনি যতটা জানেন অবশেষের মধ্যে আবদ্ধ রাখতেই চেয়েছেন। দুঃখের বিষয় এ দেশের পেশাদার ওস্তাদের, সংগীত ছাড়া অপরাপর বিষয় শিক্ষাদীক্ষা এতই কম যে, কিসে সংগীতের উন্নতি হয় বা জনসাধারণের মধ্যে তার প্রচার হয়, সে সম্বন্ধে তাঁদের ভাববার আবশ্যক বোধ হয় কিনা সন্দেহ। অপরপক্ষে এও বলতে হয় যে, পুরাকালের রাজারাজড়া বড়লোক তাঁদের যে-ভাবে প্রতিপালন ও সমাদর করতেন, একালে সে সম্মান ও সাহায্যালাভে তাঁরা বঞ্চিত হওয়ায়, দারিদ্র্যবশতঃ অন্নচিন্তাতেই তাঁদের সমস্ত মন দিতে হয়। তারপরে সেকালে স্বরলিপি করবার পদ্ধতি না থাকায়, ওস্তাদের স্বরশক্তির উপর এতটা নির্ভর করতে হয় যে, তাঁরা সংগীতের শাস্ত্রবিধি সম্বন্ধে হিন্দু-বিষবার মত শুদ্ধাচারী ও শুচিবাহুগ্রস্ত হয়ে পড়েছেন। পাছে সুখস্থ বিজ্ঞার কোনো ব্যতিক্রম ঘটে, পাছে অমুক আইনের অমুক ধারা

অনুসারে দণ্ডনীয় হন, এই ভয়ে তাঁরা নিজেও অস্থির, এবং দেশবুদ্ধ লোককেও অস্থির করে তুলেছেন।

ওস্তাদী গানের প্রতি সাধারণ অভক্তির আর এক কারণ, ওস্তাদদের কায়দাকাহুন। তাঁদের অনাবশ্যক মুখভঙ্গী, হান্তকর অংগভঙ্গী এক কথার যুক্তানোষ, এবং পরস্পরের কূটতর্কে,—যা প্রশস্ত সুলার রাজপথ হওয়া উচিত, তাকে এমনি কটকিত জটিলারণ্যে পরিণত করেছেন যে, পথ-চলতি লোকের পাশ কাটিয়ে যাওয়া কিছু বিচিত্র নয়। বিজ্ঞানাত্মকই একটা মজুরি ও শিকানবিশি আছে, তা অর্থকরীই হোক আর শৌখিনই হোক। কিন্তু শিক্ষার চরম কলের মধ্যে তার প্রথম স্তর ও কঠিন অংশের সমস্ত চিহ্ন লোপ পাওয়া উচিত,—যেমন চাষের ফলে নগ্ন রুদ্ধ ভূমি স্বর্ণলস্তের মত্শণ রঙিন আস্তরণতলে অঙ্কিত হয়। যুরোপীয়গণ এ কথা খুব বোঝেন এবং প্রথম থেকেই ছাত্রদের সংযত শোভন ভাব রক্ষা করবার শিক্ষা দিয়ে থাকেন। আমাদের সংগীতাচার্যগণ কেন যে এদিকে লক্ষ্য রাখেন না বলতে পারি নে। কানে হাত না দিয়েও চড়া সুর নেওয়া যে অসম্ভব নয়,, কিংবা উচ্চারণ ও মুখের ভাব যত বিকৃত হবে, সংগীত তত সংস্কৃত হতে যে বাধ্য নয়, তা তো হাতে হাতেই প্রমাণ করা যায় ; বিশেষতঃ মেয়েদের তো সংগীতচর্চার সময় এ সব বিষয় খুব সাবধান থাকা দরকার। সংস্কৃত কাব্যে দেখা যায় সকালে রাজবাড়ির মেয়েদেরও গীতবাচ্য শেখাবার প্রথা ছিল, স্তবরাং বোধহয় তখন সংগীতসরস্বতীর সঙ্গে লক্ষ্মীশ্রীর এতটা বিচ্ছেদ ঘটে নি। একালে আশা করি আমাদের মেয়েরা আবার সেই শুভসম্মিলন সাধন করবেন।

ওস্তাদী গানের প্রতি আধুনিক ঔদাসীন্দের আর-একটি কারণ নিশ্চয়ই তার ভাষা। উচ্চাঙ্গের হিন্দুসংগীত প্রায়ই মূলহিন্দীর কোনো না কোনো অপভ্রংশে রচিত, এবং সে ভাষা অধিকাংশ বাঙালীর অপরিচিত বলে, সে গানও তেমন মর্মস্পর্শী বোধ হয় না। তার উপর অশিক্ষিত লোকের মুখে মুখে গানের অনেক কথা এমন বিকৃত হয়ে যায় যে, শিক্ষিত লোকের

পক্ষেও অর্থ করা অসম্ভব হয়ে ওঠে। বাণী শুদ্ধ রাখবার দিকে ওস্তাদরা আর একটু দৃষ্টি রাখলে ভাল হয়। অবশ্য সুর ও কথা মিলেমিশে গান হয়, এবং বাক্য ও অর্থের দ্বারা এখানে এ ছটিকে আলাদা করা অসম্ভব। কিন্তু পূর্বেই বলেছি হিন্দীভাষা আধাবর্তের মনের চাবিবন্ধরূপ। সেই সঙ্গে যখন সে-দেশের গানেরও এই একই চাবি, তখন কি সংগীতভক্ত বাঙালীর হিন্দী শেখার প্রতি একটু মনোযোগ দেওয়া উচিত নয়? তা ছাড়া সুর ও কথার মধ্যে সংগীতক্ষেত্রে সুরেরই প্রাধান্ত্য মানতে হবে; কারণ কথা বাদ দিয়েও সংগীত হয়,—যথা যন্ত্রসংগীত কিংবা রাগালাপ, পাখীর ডাক কিংবা শিশুর কাকলি। কিন্তু সুর বাদ দিলে কথা সংগীতের এলাকা ছাড়িয়ে কবিতার রাজ্যে গিয়ে পড়ে। অবশ্য মিষ্টি কথারও একটা সাংগীতিক ধ্বনি আছে, যার মানে না বুঝলেও ভাল লাগতে পারে,—যেমন কোনো কোনো অজানা ভাষার আওয়াজও শ্রুতিমধুর বোধ হয়। সংস্কৃত শ্লোক বা মন্ত্রের মাহাত্ম্য তার সুগম্ভীর ধ্বনির উপর কতটা নির্ভর করে, তা সর্বলোকবিদিত। সে হিসেবেও বলতে পারি হিন্দী-ভাষার মূল্য কম নয়। জানি নে অভ্যাসবশতঃ কি-না, কিন্তু হিন্দী গান সম্পূর্ণ না বুঝলেও তা আমাদের কানে ধত মিষ্টি লাগে, বাংলায় ভাঙলে সেই গানেরই আর তত লজ্জং থাকে না। একটা দৃষ্টান্ত দিলেই বুঝতে পারবে।—

“অব ভজ ভোর প্রাত হরিনাম,

বন্দে সকল দুখ মিট যাত যাত

আওর সকল শরীর হোত কল্যাণ।”

জানি নে তোমাদের কি মনে হয়, কিন্তু “অব ভজ ভোর প্রাত হরিনাম” শুনলে আমার মনকে ফুটে ওঠে গঙ্গার ধারের—বিশেষতঃ কালীর গঙ্গাতীরের ছবি; যেন নদীর তীরে বসে কোনো সৌম্যমূর্তি সাধু একতারা বাজিয়ে গান করছেন, এবং ভোরের ঝিঝুঝিরে হাওয়া এসে তাঁর ও আমাদের শরীরমন পবিত্র করে দিচ্ছে। আমাদের একজন কবি যে শরৎ-প্রভাতকে ‘নিরাময়

নির্বল' বিশেষণে ভূষিত করেছেন, সেই প্রভাত যেন এখানে মূর্তিমান হয়ে উঠেছে, তাই "সকল শরীর হোত কল্যাণ"। এ কথাগুলি কোনো বাঙালীর বুঝতেও কষ্ট হয় না।

এবার এরই বাংলাটা শোন—

"সবে কর আজি তাঁর গুণগান
যাবে সকল দুঃখ, সব পাপ তাপ,
ওরে সকল সন্তাপ হইবে নির্বাণ।"

বাংলা গানটি ভাঙা বেশ ভালই হয়েছে, কিন্তু তবু যেন কি একটা রস উবে যায়, সেই বিশেষ তারটি থাকে না। ওস্তাদী হিন্দী গানের এই রসটি আশ্বাদ করবার জন্তে এক শিক্ষার দরকার। সে শিক্ষাটুকুর বর্ণপরিচয় হতে হতেই লোকের ভাল লাগতে আরম্ভ করে, এই আমার দৃঢ় বিশ্বাস; কারণ আমরাও তার বড় বেশিদূর এগোই নি। আজ তার প্রথম ভাগের কতকগুলি মূলস্বত্র তোমাদের ধরিয়ে দেবার ইচ্ছে আছে। যাদের কাছে তা পূর্বপরিচিত, তাঁরা পুনরাবৃত্তি মার্জনা করবেন।

আমাদের সকল শাস্ত্রেরই মূল যেমন বেদে অনুসন্ধান করলে পাওয়া যায়, সংগীতশাস্ত্রেরও তাই। ঋগ্বেদের মন্ত্র যে উদাত্ত অনুদাত্ত স্বরিত নামে তিনটি স্বরে উচ্চারিত হত এবং আজও হয়ে থাকে, যারা পণ্ডিতের মুখে তানা শুনেছেন, তাঁরা আদি ব্রাহ্মসমাজের শ্লোকপাঠে তার কতক পরিচয় পেতে পারেন। সামবেদও এখনও গীত হয়, কিন্তু ঠিক পূর্ব সুরে কিনা জানি নে। এবং দুঃখের বিষয় সে গান কখনও শুনি নি, তাই তোমাদেরও তার নমুনা শোনাতে পারলুম না। এই বৈদিক ত্রিস্বর থেকেই ক্রমশঃ আমাদের বর্তমান সপ্তস্বর সম্ভবতঃ উদ্ভাবিত হয়েছে। যুরোপীয়দের আধুনিক বিচিত্র সংগীতও তাদের পূর্বতন ধর্মযাজকদের মন্ত্রপাঠের স্বরগ্রামের উপর প্রতিষ্ঠিত।

পৌরাণিক যুগে লবকুশেয় রামায়ণগান লোকপ্রসিদ্ধ; ও শুভদিনে

বোধহয় সাতটি শুদ্ধ স্বরের অভিব্যক্তি হয়েছিল। বড়ই আগসোসের বিষয় যে, আমাদের ঐতিহাসিক স্মৃতি তত প্রবল না হওয়াতে এবং স্বরলিপির প্রচলন পূর্বে না থাকাতে, এই সব আদিম গানের কোনো প্রতিধ্বনি কলিযুগ পর্যন্ত এসে পৌছয় নি। বৌদ্ধযুগান্তে ব্রাহ্মণ্য যুগের পুনরুত্থানের সময় যে সংগীতের যথেষ্ট প্রচলন ও সমাদর ছিল, তার প্রমাণ সংস্কৃত কাব্যাদিতে পাওয়া যায় মাত্র। সংগীতশাস্ত্রকে গন্ধর্ববেদ ও পঞ্চমবেদ বলে উল্লেখ করা হত, এবং ব্রাহ্মণ নাট্যাচার্যদ্বারা তা রাজ-অঙ্ক:পুরেও শেখানো হত—এর থেকে সে সন্মানের মাত্রা বোঝা যায়। তা ছাড়া দেবলোকে যে বিজ্ঞার জন্ম, সরস্বতীদেবী যার অধিষ্ঠাত্রী, নারদ যার দ্বারা হরিগুণ কীর্তন করেন, অঙ্গরাগণ যার সাহায্যে দেবতাদের মনোরঞ্জন করেন এবং শ্রীকৃষ্ণ যার টানে তাঁর ভক্তদের মধ্যে অধিষ্ঠান করেন বলে পুরাণের কথন, সে বিজ্ঞাকে যদি আমরা হেয়জ্ঞান করে থাকি ত সে নিতান্তই আমাদের অধঃপতনের ফলে। তবু আমরা অত্যন্ত হিতৈষী ও অতীতভক্ত জাত বলে, মুখে মুখে এতকাল পরেও যে অন্ততঃ মুসলমান আমলের সংগীতপদ্ধতি কথঞ্চিৎ রক্ষিত হয়েছে, সে আমাদের ওস্তাদবংশপরম্পরার কৃপায়, এবং সেজন্ত তাঁরা আমাদের কৃতজ্ঞতা ও ধন্যবাদের পাত্র।

মুসলমানগণ তাঁদের সঙ্গে কোনো জাতীয় সংগীতপদ্ধতি এনেছিলেন কিনা জানি নে। তাঁরা সে সময় কিছু রূঢ়প্রকৃতির ছিলেন, এবং গানবাজনা নাটোলাসের পক্ষপাতী ছিলেন না বলেই শোনা যায়। তবে দক্ষিণে, যেখানে মুসলমানপ্রভাব কম, সেখানে সংগীতের রূপ সম্পূর্ণ না হোক, অনেকটা ভিন্ন বলে, মনে হয় যে হয়তো সেইটাই আমাদের আদিসংগীতের বংশধর এবং আধাবর্তের প্রচলিত সংগীত মুসলমান ও হিন্দুসংগীতের সংমিশ্রণের ফল। একেবারে অনাধি সংগীতের আভাস পাহাড়ী-গানে পাওয়া যেতে পারে। বলা বাহুল্য স্বরলিপি এবং ইতিহাসজ্ঞানের অভাবে এ সমস্তই আত্মমানিক সিদ্ধান্তমাত্র। দক্ষিণী বা কর্ণাটী সংগীতের চঙ আমার তো বন্দ লাগে না,

তবে ওস্তাদী গৌড়ামির কাছে খাটি উত্তর-হিন্দুস্থানী সংগীত ছাড়া আর সবই শব্দপর্ধায়ের অন্তর্গত।

অনেক দক্ষিণী গান শুনতে শুনতে বোকা যায় যে, উত্তরের সঙ্গে মোটামুটি কতকগুলি প্রভেদ এই যে, ওদের সুর-তাল আমাদের চেয়ে হালকা ও একটু ক্ষত ; এবং প্রত্যেকবার পুনরাবৃত্তির সময় ওরা একটু-একটু করে ছোট ছোট তান দিয়ে সুরের বিস্তার করে, তাকে বলে পল্লবী, অল্পপল্লবী ইত্যাদি। ওদের বাগের নাম এবং রূপও আমাদের সঙ্গে সম্পূর্ণ মেলে না। পূর্ব-ভারতে যেমন বাংলা, পশ্চিম-ভারতে তেমনি মহারাষ্ট্রী সংগীতও প্রচলিত। কিন্তু হিন্দুস্থানই হিন্দুসভ্যতার বাস্তবতা, সেইজন্য হিন্দুস্থানী সংগীতই সম্প্রতি আলোচ্য বিষয়।

প্রাচীন সংগীতের অনেক পুঁথিগত শাস্ত্র আছে, যথা শাক্যদেবকৃত সংগীত-রত্নাকর, সোমেশ্বরকৃত রাগবিবোধ, অহোবলকৃত সংগীতপারিজাত ইত্যাদি। অপেক্ষাকৃত আধুনিক সময়ে ৮শে শতাব্দীতে গোস্বামী, ৯শে শতাব্দীতে চাঁকুর, ১০শে শতাব্দীতে বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি সংগীতজ্ঞরা গীত-বাঙালীগণ এইসব সংস্কৃত গ্রন্থের অনুবাদ ও সারসংগ্রহ করে প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রকে সাধারণের আয়ত্তের মধ্যে এনে দিয়ে আমাদের উপকার করেছেন। এর মধ্যে কৃষ্ণধনবাবুর গীত-সুত্রসার গ্রন্থের সঙ্গে আমার যেটুকু পরিচয় আছে, তাতে বিশ্বাস হয়েছে যে তাঁর মত সমদর্শী, প্রাজ্ঞ, ও প্রাজ্ঞ লেখক যে-কোনো দেশেই দুর্লভ। তিনি কোনো-একটি বিষয়ের আশপাশ সবদিক দেখে ও দেখিয়ে, বিবেচনা ও যুক্তিপূর্বক যে সিদ্ধান্তে উপনীত হন, তাতে আনাড়ির মনও স্বভাবতঃ সার দেয় ; কারণ যে-বিষয় কিছু জানি তার সম্বন্ধে কোনো লোক যদি যুক্তিসংগত কথা বলছে দেখতে পাই, তাহলে যে-বিষয় জানি নে সে-সম্বন্ধেও তার যুক্তি-বিবেচনার প্রতি আস্থা হয়। সুতরাং যিনি সংক্ষেপে হিন্দুসংগীতসম্বন্ধে বিশদ জ্ঞান লাভ করতে চান, তাঁকে কৃষ্ণধনবাবুর গীতসুত্রসার দুই খণ্ডের আলোচনা করতে বলি। প্রথম খণ্ডে সংগীত-শাস্ত্র এবং দ্বিতীয় খণ্ডে সংগীত-

কর্তব্য সম্বন্ধে যা লিপিবদ্ধ আছে, তা জানাই শৌধিন সংগীত-চর্চার পক্ষে যথেষ্ট। তিনি বলেন, প্রাচীন পুঁথি থেকে আধুনিক হিন্দু-সংগীতশিকার উপদেশ কমই পাওয়া যায়। অতএব তা নিয়ে বেশি নাড়াচাড়া অনাবশ্যক। সে কথা সত্য, কারণ লক্ষ্মী যেমন বাণিজ্যে বাস করেন, সংগীত-সরস্বতী তেমনি সুগায়কের শ্রীকণ্ঠে বাস করেন,—পুঁথির পক্ষে নয়। তবে ধর্মপুরণের অনেক কথা যেমন আমরা একালে সম্পূর্ণ বিশ্বাস না করলেও শুনতে ভালবাসি, তেমনি সংগীত-পুরাণের কতকগুলি কথা বর্তমান সংগীতশিকার কাজে না লাগলেও শুনতে ভাল লাগে। যথা—রাগরাগিণীর দেবমূর্তির কল্পনা। তাঁদের তন্ত্রা যথারীতি শ্রবণ করলে তাঁরা গায়কের রাগালাপে নিজমূর্তি ধারণ করেন। এই ধ্যানমূর্তি এতই পরিস্ফুট যে, সংস্কৃত শ্লোকে তার পরিষ্কার বর্ণনা আছে ও সেই অনুসারে ছবি পর্যন্ত আঁকা হয়েছে।

এই বিশ্বাসই বোধহয় আর একটি পৌরাণিক বিশ্বাসের মূল,—অর্থাৎ তাঁরা যখন দেবতা, আমরা যখন-তখন ডাকলে চলবে না, তাঁদের অবকাশমত ডাকা চাই; তাই বিশেষ সময়ে বিশেষ রাগ গাইবার ব্যবস্থা করা হয়েছে। যথা—সকালে ভৈরব, দুপুরে সারঙ্গ, বিকেলে মূলতান, রাত্রে বেহাগ ইত্যাদি।

কৃষ্ণধনবাবু অতি অশাস্ত্রীয় প্রকৃতির লোক, সুতরাং তিনি অবশ্য এর আধুনিক ব্যাখ্যা এই দেন যে, সেকালে রাজবাড়িতে গ্রহেরে গ্রহেরে বৈতালিকদের গান হত, তাই একঘেয়ে বা এলোমেলোভাবে না গেয়ে তারা বিশেষ সময়ের জন্তে বিশেষ রাগ নির্দিষ্ট করে দিয়েছিল। যে-সময় যেটি শোনা অভ্যাস, সেই সময় সেটি শুনলে যে ভাল লাগে, সে বিষয় তো আমরাও আজকাল সাক্ষ্য দিতে পারি। শাঁখ বাজানোর সঙ্গে আমাদের মনে যে মজলস্তাব জড়িত, রসুনচৌকির আওয়াজ শোনবামাত্র বিবাহ-উৎসবের যে আনন্দ আমাদের মনে জেগে ওঠে, তা কি অপর কোনো দেশের লোকের হওয়া সম্ভব?—বিশেষতঃ শব্দের স্মৃতিউদ্দীপনী-শক্তি প্রসিদ্ধ। তাই শুনতে

শুনতে আমাদেরই সকাল-সন্ধ্যার রাগ সময়ে শুনলে যত ভাল লাগে, অসময়ে তত ভাল লাগে না ;—ঐশ্বর্যদের ত কথাই নেই। সংগীতসম্বন্ধে আর একটি কৌতুকাবহ কিংবদন্তি এই যে, বিশেষ-বিশেষ রাগের বিশেষ ক্ষমতা আছে, যথা—দীপক গাইলে আশ্বিন জলে ওঠে, মেঘমল্লার গাইলে বৃষ্টি নামে ইত্যাদি। প্রমাণস্বরূপ অনেক গল্পও প্রচলিত আছে। সপ্তম্বর সাতটি জীবের কর্তব্যর থেকে গৃহীত বলে সকালে আর এক ধারণা ছিল, যথা—ময়ূর থেকে সা, বৃষ থেকে রে, ছাগল থেকে গা, বক থেকে মা, কোকিল থেকে পা (একনো সেইজন্তু কবিরী বলেন কোকিল পঞ্চমে গায়) অথ থেকে ষা এবং হাতী থেকে নি।

সকালের লোকেরা কিছু অধিক কল্পনাপ্রবণ ছিলেন বলে তাঁদের লেখার নীর বাদ দিয়ে ক্ষীর গ্রহণ করা একটু শক্ত। তাই বলে মনে কোরো না যে প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রের সবই অতিরঞ্জিত এবং অনাবশ্যক জল্পনা। সকল বিষয়ের চূড়ান্ত মীমাংসা করবার দিকে হিন্দু-মনের যে স্বাভাবিক ঝোঁক ছিল, সংগীতশাস্ত্রেও নিশ্চয় তার পরিচয় পাওয়া যাবে। তবে কালে অনেক পরিবর্তন এবং সেই সঙ্গে উন্নতিও হয় বলেই বলছিলাম যে, তাঁদের সব সিদ্ধান্ত আমাদের কালের উপযোগী নয়। কিন্তু এমনও অনেক জিনিস আছে, বিশেষতঃ রাগ-তালের বিবরণ, যাতে একালের নজির পাওয়া যায়, এবং যা না জানলে আধুনিক হিন্দুসংগীতসম্বন্ধেও পরিষ্কার ধারণা হয় না। যেমন কিছু ব্যাকরণ না জানলে ভাষাজ্ঞান সম্পূর্ণ হয় না।

রাগ কাকে বলে জান ?—জানলেও বোঝানো শক্ত; যেমন ‘প্রাণ’ কথাটার মানে আমরা সকলেই বুঝি, কিন্তু বোঝাতে হলে ফাঁপরে পড়ে যাই। আমি বড় জোর বলতে পারি যে, আমাদের দেশের গানের সুর রাগরাগিণী নামক কতকগুলি শ্রেণীতে বিভক্ত। তার কাজ হচ্ছে প্রতি সুরের জাতি-পরিচয় দেওয়া। যেমন মাল্লুসমাজেরই পাঁচ ইন্দ্রিয় আছে, অথচ গঠন রঙ আচার ব্যবহার বেশ ও নিবাস অনুসারে তারা বিশেষ বিশেষ জাতিতে

বিভক্ত ;—তেমনি গানের সুরমাত্রই সপ্তস্বরের লীলা, কিন্তু সেই স্বরগুলি সাজাবার তফাতে রাগের তফাৎ হয়। এই উপমার একটু বিশেষ উপযোগিতা এই যে, কৃষ্ণধনবাবুর মতে এক এক জাতি বা সম্প্রদায়ের মধ্যে প্রচলিত বিশেষ বিশেষ সুর থেকেই বিভিন্ন রাগিণীর উৎপত্তি হয়েছে। কথাকাটা যুক্তি-সংগত বলে বোধ হয়, কারণ অনেক রাগিণীর দেশের নামে নাম, যথা—সিন্ধু, গুজরী, মুলতান, সুরট ইত্যাদি। একই রাগে অনেক গান হতে পারে, তাই শ্রেণী নাম দিয়েছি ; কিন্তু সেই রাগের বিশেষ লক্ষণ সবগুলিতে থাকা চাই। সে লক্ষণগুলি কি, তা চিনতে অনেক অভ্যাস এবং শিক্ষার দরকার। অসিদ্ধ করাসী নাট্যকার মোলিয়েরের অঙ্কিত একটি হঠাৎ-নবাব ৪০ বৎসর বয়সে লেখাপড়া শিখতে গিয়ে আবিষ্কার করে আশ্চর্য হয়েছিলেন যে, এতদিন ধরে তিনি যে-ভাষায় কথা কয়ে আসছেন, তাকেই বলে গল্প! আমরাও হয়তো যে-সব চলিত বাংলা গান গেয়ে আসছি, অজান্তসারে তার রাগতাল বজায় রেখেই গেয়ে থাকি। যেটা অজ্ঞানে অনেক সময়ে করি, সেইটেই জ্ঞাতসারে করবার পদ্ধতির নাম শিক্ষা। কেউ কেউ বলতে পারেন যে, রাগতাল বুঝলেই কি গান বেশি মিষ্টি লাগবে ?—যেহেতু শেক্সপীয়র বলে গেছেন যে, অপর কোন নাম দিলেও গোলাপের গন্ধ সমানই মধুর হত। কিন্তু রাগরাগিণীর সঙ্গে একটু আখটু পরিচয় না থাকলে আমার মনে হয় আমাদের দেশের গান সম্পূর্ণরূপে ভাল লাগবার ব্যাঘাত ঘটে; যেমন জাতিভেদসম্বন্ধে কোন ধারণা না থাকা আমাদের দেশের লোককে ভাল রকমে চেনবার পক্ষে বিশেষ অন্তরায় ;—রাগবিচার ও জাতবিচার দুই প্রথাই আমাদের এমন মজাগত। তা ছাড়া শুধু গাইবার জন্ত ততটা না হোক, গান রচনা করবার জন্তে বা গুণীর গুণপনার মাত্রা বোধবার জন্তে রাগবোধ কিছু থাকা নিতান্ত দরকার।

অতএব এই অল্প সময়ের মধ্যে আমি তোমাদের রাগরাগিণীসম্বন্ধে বিস্তারিত বিবরণ দেবার অসাধ্য-সাধন করতে চাই নে। তবে এইটুকু ঘোটাছুটি বলে

রাখি—যা অনেকেই আগে শুনে থাকবেন—যে, প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রমতে ছয় রাগ, ও ছত্রিশ রাগিণী তাঁদের দ্বীভরুপা; তা ছাড়া পুত্রপৌত্রেরও অভাব নেই। আধুনিক মতে ছয় স্বত্ব সঙ্গে ছয় রাগের যোগ থাকা খুব সম্ভব। কিন্তু রাগিণীর সঙ্গে তাঁদের অবরদত্তি বহুবিবাহে আবদ্ধ না করে স্বাভাবিক সাদৃশ্য অনুসারে রাগরাগিণী শ্রেণীবদ্ধ করলেই বোঝবার পক্ষে সহজ হয়। মুসলমান আমলে এই প্রকার সাদৃশ্যমূলক শ্রেণী-বিভাগই করা হয়েছিল, যথা—অষ্টাদশ কানাড়া, ত্রয়োদশ তোড়ি, দ্বাদশ মল্লার, নব নট, সপ্ত সারঙ্গ। কিন্তু এর অনেক রাগিণীই স্বরলিপি-অভাবে লোপ পেয়েছে। নানা মূনির নানা মতের ভিতর সংগীতশাস্ত্রে ভরত ও হরমন্তের মতই প্রধান। ভরত বাহ্মিকির সমসাময়িক, এবং আদি নাট্যকার বলেও প্রসিদ্ধ। হরমন্ত আমাদের আবাল্য-স্বপ্ন পবননন্দন কি না তা বলা যায় না, তবে ঐ নামে একজন পণ্ডিত ব্যক্তি ছিলেন, এটুকু নিশ্চিত। এঁদের কারও মূলগ্রন্থ পাওয়া যায় নি; পূর্বে যে গ্রন্থকারদের নাম করেছি, তাঁরা এঁদেরই অসম্পূর্ণ প্রচলিত মত সংগ্রহ করেছেন মাত্র। সেই জন্য মতের অনৈক্যও দৃষ্ট হয়। কিন্তু ওস্তাদী সংগীতচর্চার পক্ষে, যে-বিষয় সকলে একমত, তার কিছু কিছু জানাই যথেষ্ট।

আমাদের গানের সাধারণ কতকগুলি লক্ষণের মধ্যে একটা এই যে, বার বার প্রথম থেকে পুনরাবৃত্তি হয় ও ঠিক শেষে শেষ হয় না, কিন্তু সম নামক তালের একটা বিশেষ কোঁকে শেষ করতে হয়। আর-একটা এই যে, রচয়িতার নাম শেষভাগে দেওয়া থাকে, তাতে লিপিবদ্ধ করবার অন্তত একটা উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয়। আরো একটা এই যে, মুখে মুখে শেখা ও শেখানো হয়, তাই স্বরগ-শক্তি থাকা খুব আবশ্যক। আর রাগরাগিণীর কথা তো পূর্বেই বলেছি।

রাগের যেমন প্রকারভেদ আছে, আমাদের গানেরও তেমনই প্রকারভেদ আছে—তবে অত নয়। উচ্চাঙ্গের হিন্দুস্থানী সংগীত মোটামুটি তিন প্রকার, —ক্রপদ, খেয়াল ও টপ্পা। কথা ও তাল বাদ দিয়ে শুধু কতকগুলি নিরর্থক

শব্দ উচ্চারণপূর্বক রাগের রূপ দেখানোর একটা পদ্ধতিও আছে, তাকে বলে আলাপ করা। সন্ধ্যাবেলা গানের বৈঠক বসলে ওস্তাদরা প্রায়ই ইমনকল্যাণের আলাপ করে সেই রাগিণীর গান ধরেন—কেন জানি নে। ইমন পারস্তদেশ থেকে এসেছে শুনে পাই, তাই হয়তো মুসলমান বাদশারা তাকে এই সম্মানের আসন প্রদান করেছিলেন।

মুসলমানরা আসবার আগে থেকেই উত্তরপশ্চিমে ঝুপদের প্রচলন ছিল। ঝুপদে চারটি কলি বা ভাগ থাকে—আস্থায়ী, অস্তুরা, সকারী ও আভোগ। পাখোয়াজে যে-সব ভারি ভারি ভাল বাজানো হয়, যথা চোতাল, ধামার, সুরকাকতাল ইত্যাদি, তাতেই ঝুপদ গাওয়া হয়। ঝুপদের কথাও গল্পও। যাদের কেবল ঝুপদ গাওয়া অভ্যাস ও ব্যবসা, হিন্দুস্থানে তাদের বলে “কালাবীং” অর্থাৎ কলাবস্ত। স্বনামধন্য তানসেন ঝুপদের গায়ক ও রচয়িতা ছিলেন, এবং আকবরের সময়ে জন্মগ্রহণ করেছিলেন। তিনি নাকি আগে হিন্দু ছিলেন, পরে মুসলমান হন। তাঁর আগে নায়ক গোপাল ও বৈজু বাওরা, এবং পরে হুঁদি খাঁ ও সুরদাস ভাল ঝুপদ-রচয়িতা বলে প্রসিদ্ধ।

খেয়ালের উৎপত্তি সন্ধিক্ষে মতভেদ আছে। কেউ বলেন, বাদশা মহম্মদ শাহ ঝুপদ শুনে শুনে বিরক্ত হয়ে স্বেচ্ছায়ক সদারজকে নতুন কোনোরকম গান তৈরি করতে আদেশ করেন,—ফলে জন্মাল খেয়াল। কেউ বলেন, তার পূর্বে শুলতান হোসেন নামে জোয়ানপুরের এক নবাব খেয়াল সৃষ্টি করেন। কৃষ্ণধনবাবুর মতে কোনো বিশেষ ব্যক্তি কোনো বিশেষ সময় খেয়ালের সৃষ্টি করেন নি; কোনো সম্প্রদায়ের মধ্যে ঐরকম গান পূর্বাধি প্রচলিত ছিল, শুলতান হোসেন হয়তো তাকে জাতে তুলে নিয়েছেন। কারণ কথাটার মানে থেকেই বোঝা যায় যে, তখনকার সভ্য ওস্তাদসমাজ খেয়াল জিনিসটাকে একটু অবজ্ঞার চোখে দেখত। যাই হোক, খেয়াল ঝুপদের চেয়ে সংক্ষেপ; এবং প্রায় দুই কলিতেই সম্পূর্ণ—আস্থায়ী ও অস্তুরা। তার বেশি থাকলেও

জ্বর অন্তরায়ই মত হয়। রাগরাগিণীসম্বন্ধে খেয়াল-রূপদে বিশেষ তফাত নেই, তালে আছে। কাওয়ালি, একতালি, যৎ প্রভৃতি খেয়ালের তাল।

রাগসম্বন্ধে যেমন, তালসম্বন্ধেও ভেদমনি অতি মোটা ছু-একটি কথা ছাড়া এখানে কিছু বলবার সময় বা স্থান নেই। তবে এইটুকু বলা যেতে পারে যে, একই ছন্দের অনেক তাল টিমা করে গাইলে রূপদের তাল হয় এবং যাত্রা অর্ধেক করে নিলে খেয়ালের তাল হয়, নামও বদলায়। কিন্তু আসল প্রভেদ এই যে, খেয়ালে ঘেরকম ছোট ছোট তান গিটকিরি ব্যবহার হয়, রূপদে তা হয় না; এবং রূপদে ঘে-রকম গমক ব্যবহার হয়, খেয়ালে তা হয় না। খেয়ালের তাল যেমন অপেক্ষাকৃত লঘু, ভাবও তাই। ঘেরকম অকিঞ্চির বিষয়ে অনেক খেয়াল রচিত হয়, তা শুধু হিন্দী কথার মিষ্টতার গুণে পার পায়। যথা—কারো পান খেয়ে ঠোঁট লাল হয়েছে, কারো শাড়ি রঙিয়ে বা চুড়ি মাড়িয়ে দিতে হবে, কারো নুপুর বাজছে, কারো ননদী বকছে। হিন্দী খেয়ালরচয়িতার মধ্যে সদারজ ও আধারজ বিখ্যাত।

টপ্পা খেয়ালের চেয়ে আরো সংক্ষেপ, আরো হালকা এবং আরো তানযুক্ত। কথার কথায় তান। এ সম্বন্ধেও এই একটা গল্প প্রচলিত আছে যে, সদারজের এক সাক্ষরদ গোলাম রহুল লঙ্কোয়ে গিয়ে খেয়ালের উৎকর্ষ সাধন করেন। তাঁরই ছেলে গোলাম নবী, শোরী নামক এক পাঞ্জাবী জ্রীলোকের প্রতি আসক্ত হয়ে পড়েন এবং তাঁকে উদ্দেশ করে যে-সব গান রচনা করেন, তাঁরই নাম টপ্পা। শোরীর টপ্পা পাঞ্জাবী ভাষায় রচিত, সেটা ঠিক; এবং শোরীর নামও শেষে উল্লিখিত আছে, তাতে অনেকের মনে হয় যে শোরীমিঞাই বৃষ্টি রচয়িতা। টপ্পারও খেয়ালের মত কেবল এক আত্মায়ী ও অন্তরা, এবং খেয়ালের প্রায় সকল তালই তাতে ব্যবহৃত হয়; শোরীর টপ্পা অধিকাংশ মধ্যমান তালে। কেবল রাগিণীতেই খেয়ালের সঙ্গে টপ্পার প্রভেদ। টপ্পা আধুনিক এবং সংক্ষিপ্ত বলে—কাফী, শিলু, বারোয়া, ঝিঁঝিঁট, লুম প্রভৃতি আধুনিক রাগে রচিত হয়ে থাকে। প্রাচীন রাগের মধ্যে ভৈরবী, ঝাঝাজ,

কালাংড়া, দেশ ও সিঁজুই ব্যবহৃত হয়। টম্বার হাফা তান গিটকিরির সঙ্গে ভারি রাগ, তাল বা ভাব খাপ খায় না।

এই তিনরকম গানের মধ্যে যে ওস্তাদ যে চণ্ডের সাধনা করেছেন, সেই প্রকার গানই গেয়ে থাকেন, কারণ অভ্যাসবশতঃ সেই এক ধরণই তাঁর গলায় সহজে আসে। পরস্পরের রাগতাল ব্যবহার না করার দরুন এই তিনটি রীতি একেবারে পৃথক হয়ে পড়েছে।

ঠুংরী নামে আর এক প্রকার গানও হিন্দুস্থানে প্রচলিত আছে, তা টম্বার রাগিণীতে গাওয়া হলেও, তাল ও সুরের বৈচিত্র্যবশতঃ স্বাতন্ত্র্যলাভ করেছে। একই গানে সুকোশলে একাধিক রাগিণী এবং রীতি মিশিয়ে এই বৈচিত্র্য সম্পাদন করা হয়। ওস্তাদী গোড়ামির কাছে সেটা অবৈধ বা শ্রুতিকটু বোধ হলেও, সাধারণ শ্রোতার কাণে মিষ্টি লাগে। আমার বোধ হয় আমাদের আজকালকার অনেক মিশ্র সুর ঠুংরীশ্রেণীভুক্ত।

গান সধুকে এত কথা বললুম বলে মনে কোনো না যে গানই সংগীতের সর্বস্ব। সংস্কৃতে সংগীত বলতে নৃত্যগীতবাণ্য তিনই বোঝাত; এখন তার অর্থ সংকীর্ণ হয়ে কেবল গানে এসে পঁড়িয়েছে। কিন্তু কঠকে যদিও শ্রেষ্ঠ যন্ত্র বলা হয়েছে, তবু মানুষের হাতে গড়া বহুতর যন্ত্র আছে যা কথাকে অতিক্রম করে আমাদের মনে অনির্বচনীয়ের আভাস এনে দেয়। আর ভগবান ভাল গলা না দিলে ভাল গাইয়ে হওয়া সম্ভব নয়; কিন্তু চলনসই সুরবোধ থাকলেই যন্ত্র ও চোঁটাপূর্বক ভাল বাজিয়ে হওয়া যেতে পারে।

বৈদিক যুগেও যন্ত্রের অভাব ছিল না, কারণ ম্যাকডনেল সাহেব বলেন, বাশি বাজানো, বীণা-বাজানো, ঢোল-বাজানো প্রভৃতি পেশার উল্লেখ বেদে আছে। প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রে চারপ্রকার বাস্তবযন্ত্রের নাম—তত বা তারের যন্ত্র, যেমন সেতার; বিত্তত বা চামড়ার যন্ত্র, যেমন খোল; ঘন বা কাঁসার যন্ত্র, যেমন মন্দিরা; এবং শুষ্ক বা বায়বীয় যন্ত্র যেমন বাশি। আমাদের সর্বপ্রধান যন্ত্র অবশ্য বীণ বা বীণা, যার নাম শুনতে দেশবিদেশে কারো বাকি

নেই, যদিও আওয়াজ বোধহয় অনেকেই শোনেন নি। অস্ত্রান্ত প্রাচীন পদ্ধতির স্তায় বীণবাজানোর রেওয়াজও এখন যাত্রাজে বেশি। ডান হাতের সব আঙুল দিয়ে বাজাতে হয় বলে শুনেছি বীণা বাজানো বড় শক্ত। তানপুরা বা তবুরাও বহু প্রাচীন যন্ত্র এবং আজ পর্যন্ত ওস্তাদী গানের প্রধান সহায়। পুরাণে বলে, ব্রহ্মার এক শিষ্য ছিলেন তুবুর; নামের সাদৃশ্যে মনে হয় তাঁর সঙ্গে এ যন্ত্রের কিছু যোগ আছে। আমাদের বাস্তবজ্ঞের মধ্যে সেতার ও এস্রাজই বেশি চলিত ও বাজানো সহজ। গানের সংগতের জন্ত এখনকার কালে তবুরার চেয়ে এস্রাজই বেশি উপযোগী বলে আমার বোধ হয়—বিশেষতঃ মেয়েদের পক্ষে। আমাদের মেয়েদের মধ্যে বীরা গান করেন, তাঁদের সকলকেই আমি এস্রাজ শিখতে অহুরোধ করি। কারণ এস্রাজ হাক্কা, মিটি ও একটানা, স্মৃতরাং সংগতের যন্ত্রের সব গুণই ওতে বর্তমান। তানপুরা যন্ত্রটা কিছু বেশি ভারি, ছেলেবেলা থেকে অভ্যাস না থাকলে তার সঙ্গে গাওয়াও শক্ত। সেতারের বড় তাইয়ের নাম হুরবাহার। সে যন্ত্রটি দেখতে বেশ সুন্দর, আওয়াজও সেতার অপেক্ষা প্রবল। কিন্তু তাতে শুধু আলাপই বাজানো হয়, তাই খুব ভাল বাজিয়ে ছাড়া কেউ বড় বাজায় না। গৎ বাজাবার পক্ষে হুরেদরে সেতারই সবচেয়ে ভাল। শুনেতে পাই আলাউদ্দীনের সমসাময়িক আমীর খশ নামক একজন সংগীতগুরু সেতারযন্ত্রের স্রষ্টা, এবং তার সঙ্গে বাজাবার জন্তেই তিনি পাখোয়াজ ভেঙে বীরা-তবলা নির্মাণ করেন। আমাদের ছেলেরা বীরা-তবলা শেখবার দিকে একটু মনোযোগ দিলে ভাল হয়। তাতে তালজ্ঞানও যেমন হয়, সঙ্গের গানবাজনাও তেমনি জমিয়ে তোলে। হুরোপীয় যন্ত্রের সঙ্গে আমাদের যন্ত্রের তফাৎ এই যে, ওদের প্রধান যন্ত্র পিয়ানোর আওয়াজ এত জোরালো যে, অনেক বড় জায়গায় অনেক লোকে একত্র বসে শুনেতে পারে। আর আমাদের প্রধান যন্ত্র সেতারের আওয়াজ এত মৃদু যে, একটি ছোট ঘরে কেবল জন-কুড়ি লোক বসে শুনলে তবেই তার রস পাওয়া যায়। তাও যদি অন্ধকার ও

নিরালা হয় তবে আরো ভাল ;—টান্দের বা তারার আলোর চেয়ে বেশি তীব্র আলোতে যেন সে ধ্বনি খোলে না, বিজলিবাতি এবং অমনোযোগী লোকের ভিড় ও কটে চাপা হাসিকথার স্তব্ধনে তো একেবারেই মরমে মরে যায়—এত সুকুমার তার প্রাণ, এত ক্ষীণ তার কারা।

বেদের সময় থেকে মুসলমান আমল পর্যন্ত যখন হিন্দুসংগীতের নিশ্চয় অনেক পরিবর্তন ঘটেছিল, তখন মুসলমান আমল থেকে বর্তমান কাল পর্যন্ত অনেক পরিবর্তন হওয়া অবশ্যসম্ভাবী। এক-একটি বিশেষ খণ্ড-শিল্প অবিকৃত ভাবে অমর হয়ে থাকতে পারে বটে, যথা কালিদাসের শকুন্তলা কিংবা তানসেনের কোনো গান (যদি লেখা থাকত)। কিন্তু শিল্পকলার আদর্শ যুগে যুগে বদলাতে বাধ্য, কারণ সেটি সমাজের তৎকালীন মনোভাবের প্রকাশ—এবং সমাজ সচল পদার্থ, স্থাপু নয়। তাই ইংরেজরাজের আগমনের পর থেকেও হিন্দুসংগীতের অনেক বদল হয়েছে ও হচ্ছে। তাকে কেউ বলবে উন্নতি, কেউ বলবে অবনতি, কিন্তু তার পরিণতি কেউ রোধ করতে পারবে না।

ব্রাহ্মসমাজের গান একটি ভাঙারবিশেষ, যেখানে কালার্বীণী ধ্রুপদ থেকে হান্কা টপ্পার সুর, কীর্তনবাউল থেকে আধুনিকতম মিশ্রসুর পর্যন্ত সবারকম রীতির নমুনা সঞ্চিত আছে। সুতরাং যিনি ঐতিহাসিকভাবে আমাদের গানের ক্রমবিকাশ অন্বেষণ করতে চান, তাঁর পক্ষে ব্রাহ্মসংগীত আলোচনা প্রাথমিক।

ইংরেজ-আমলের একটি নতুন রীতি হচ্ছে, তদ্বার বদলে হারমোনিয়মের সঙ্গে গান গাওয়া। মধ্যো তার যত চল হয়েছিল, আজকাল তাতে কিছু তাঁটা পড়ে গেছে; কারণ ইংরেজ-প্রভাবের প্রথম থাকায় যত প্রাচ্যবর্জন এবং পাশ্চাত্যগ্রহণের দিকে বৌক পড়েছিল, কিছুদিন থেকে তার বিপরীত স্রোত বইতে আরম্ভ করেছে। কিন্তু অভ্যস্ত জিনিস ছাড়ব বললেই ছাড়া যায় না, বিশেষতঃ যদি তার কিছু সুবিধে থাকে। হারমোনিয়মসঙ্গে সঙ্গতি

যে বিরুদ্ধতাব জেগেছে, ইংরেজী বোধহয় তার প্রবর্তক ~~এক~~ আমরা কেউ
 কেউ তার অহুমোদকমাত্র। আমিও এই বিরোধীদের ~~এক~~ তবে
 একই কারণে কি না জানি নে। ভাল হারমোনিয়মের ভাল বাজনা আমাদের
 আধুনিক গানের অহুমোদকী সংগত বলে আমি মনে করি নে। কিন্তু
 অধিকাংশস্থলে যেকোন নিকট যত্নে কর্কশ আওয়াজ বের করা হয়, তাতে
 আমাদের গান ঢেকে ফেলে ও নষ্ট করে দেয়। পিয়ানোতেও নিতান্ত হাক
 নাচুনে দেশী গান তির্যাকানো চলে না; সুতরাং বেয়ালা কিংবা এস্রাজের
 টানা মোলায়েম আওয়াজই আমাদের সংগতের পক্ষে সাধারণতঃ উপযুক্ত।

যদি ছেড়ে দিয়ে গানের প্রতি নুটি করলেও বিদেশী প্রভাব লক্ষিত হবে।
 থিয়েটারের সাধারণ গান ও কন্সার্টে তার খেলো পরিচয় পাওয়া যায়, কারণ
 তাতে কেবল ইংরেজী চতুর্থ শ্রেণীর ব্যাণ্ডের নকল করবার চেষ্টা করা হয়ে
 থাকে। যিকেন্দ্রলাল রায় তাঁর হাসির গানে যে ইংরেজী কায়দা মিশিয়েছেন,
 তা বিশ্বের উপযোগী ও ভাবের সহায় বলেই আমার বিশ্বাস। স্বদেশী গানে
 যে ধুয়া, বা গানের প্রত্যেক কলির শেবতাগ হাক্কা সুরে একসঙ্গে গাওয়ার
 ইংরেজী রীতি প্রচলিত হয়েছে, তার ক্ষুদ্রপাত আগে হলেও যিকেন্দ্রলালই তার
 বহুলপ্রচার করেছেন। তাঁর স্বদেশী গান অনেকে একত্রে গাইতে পারবে
 বলে বোধহয় তিনি ইচ্ছা করেই তাতে সাদা ইংরেজী-ডাঙের সুর বসিয়েছেন।
 কিন্তু শুনতে পাই যে তা সবেও আমাদের দেশী রাগিনী ঠিক বজায় আছে।
 এবং তিনি যে দেশী রাগতাল বিলম্বন বুঝতেন ও নিজে বিস্তৃতভাবে গাইতে
 পারতেন, তা তাঁর ও তাঁর গানের ভক্ত্যত্রেই জানেন। রবীন্দ্রনাথও
 আমাদের গানে নানা নূতনত্বের প্রবর্তন করেছেন। তাঁর গানে ইংরেজী সুরের
 ছায়াও পাওয়া যায়, কিন্তু সুরেরও তিনি কিছু পক্ষপাতী। তার জন্মে
 লোকে নিন্দাই করুক আর প্রশংসাই করুক, তাঁর অনেক গান আমাদের
 সংসীতের অঙ্গ হয়ে গিয়েছে ও এত প্রচলিত হয়ে পড়েছে যে পরিচয়প্রজ্ঞ
 অনাবশ্যক। বিশেষতঃ আজকাল স্বয়মলিপি হওয়াতে গানকে বেঁধে

রাখবার উপায় পাওয়া গেছে। এখন আর কীকি দিয়ে গানের পাখী উড়ে যাবার জো নেই। তার ডানা কেটে তাকে যেপেজুখে খাটায় পোরবার বন্দোবস্ত করা হয়েছে। তাতে একটু শ্রীভ্রষ্ট হলোও, সম্পূর্ণ বিনষ্ট হওয়ার চেয়ে ভাল। স্বরলিপির নানা পদ্ধতির মধ্যে শৌরীজমোহন ঠাকুর ও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের উদ্ভাবিত প্রণালীদ্বয়ই বেশি প্রচলিত। আজকাল অনেকে মিলে একত্রে সংগীতচর্চা করবার দিকে যে ঝোঁক হয়েছে, তার ফলে অনেক বহু একসঙ্গে বাজানো এবং সব সময়ে একজুরে না বাজিয়ে আলাদা আলাদা স্বাদী সুরে বাজানোর চেষ্টাতে সুরোপীয় হারমোনি বা স্বরসন্ধির প্রভাব লক্ষিত হয়। একজন লেখক একে সংগীতের “গোড়ে মালা গাঁথা” বলেছেন, অর্থাৎ একহারা মূল সুরের সঙ্গে অন্তান্ত সুর এমনভাবে যোজনা করা, যাতে সবসুস্থ স্রুতিমধুর হয়।

কলতঃ, আমাদের যন্ত্রের উন্নতি করবার দিকে দেশের লোকের তেমন ঝোঁক না দেখা গেলেও, সৌভাগ্যবশতঃ গানের চর্চা থেমে যায় নি, বরং বেড়েই চলেছে। অনতিপূর্বে সংগীতকে যেমন অবহেলার চক্ষে, কিংবা কেবল পেশাদারের উপযুক্ত বলে ঘৃণার চক্ষে দেখা হত, কিছুদিন থেকে সে রেওয়াজ উঠে গেছে ও সে-অবজ্ঞার বদলে অহুকুল হাওয়া বইতে আরম্ভ করেছে; কতকগুলি সংগীত-বিদ্যালয়ও স্থাপিত হয়েছে, সেটি সুরের বিষয়। আধুনিক বাপ-মা ছেলেমেয়েকে গানবাজনা শেখাবার জন্তে ব্যস্ত; রাতারাতি তাদের ওস্তাদ করে তুলতে চান এবং অনেক সময়ই বিবেচনা করেন না তাদের ভিতরে সে ক্ষমতা আছে কি না। যাই হোক, ওঁদাসীজ অপেক্ষা উৎসাহ প্রের, সে বিষয় সন্দেহ কি? আমাদের দেশের জীবন্ত শিল্পকলার মধ্যে সংগীতই প্রধান, সে কথা মনে রেখে আশা করি আমাদের দেশের লোকে—বিশেষতঃ মেয়েরা—এই মোহিনী-বিদ্যার চর্চা ও উন্নতির প্রতি সমধিক লক্ষ্য রাখবেন।

এতক্ষণ যদিও ওস্তাদী হিন্দী গানের তরফে ওকালতি করলুম, কিন্তু

অবশেষে স্বীকার করতেই হবে যে হিন্দী গান বতই ভাল হোক, বাংলা গান যেমন বাঙালীর কানের ভিতর দিয়ে প্রাণে গিয়ে পৌঁছতে পারে, অপর ভাষার গান কখনই তেমন পারে না। কারণ স্বর ও কথা, এই দুই বাদ্যকরে মিলে তবে গানের পূর্ণ মায়া স্রজন করে। সুতরাং সংস্কৃত শিখলেও যেমন তার ভিতর দিয়ে ও তাকে ছাড়িয়ে গিয়ে বাংলা ভাষা এবং সাহিত্যের অহুসীলনই বাঙালীর পক্ষে শ্রেয় ও প্রেয়; তেমনি হিন্দী গানের চর্চা আবশ্যক হলেও শেষে বাংলা গানেই তার ফসল ফলাতে হবে, বাংলা গানকেই বাঙালীদের সকলরকম ভাবপ্রকাশের উপযোগী করে তুলতে হবে।

ত্রিইন্দিরা দেবী চৌধুরানী

হিন্দুসংগীত

হিন্দুসংগীত বলতে কি বোঝায়, সে-বিষয়ে লেখতে পাই প্রথমতঃ সাধারণ লোকের মনে কোনও স্পষ্ট ধারণা নেই, দ্বিতীয়তঃ পণ্ডিতে পণ্ডিতে ভীষণ মতভেদ আছে।

অনেকের বিশ্বাস, আমরা যাকে ওস্তাদী বলি, তাই হচ্ছে খাঁটি হিন্দুসংগীত।

কিন্তু নানা বিভিন্ন শ্রেণীর সংগীত এই ওস্তাদী বিশেষণের দ্বারা বিশিষ্ট; যথা ঝপদ, খেয়াল, টপ্পা ও চুংরি। শুদ্ধবাণী ঝপদ ও শোরীমিয়ার টপ্পা যে একজাতীয় স্বর নয়, আমাদের দেশের গান-বাজনার দ্বারা ক-খ-মাত্র জানেন তাঁদের কাছেও তা অবিদিত নেই। সুতরাং ‘ওস্তাদী’ অর্থে কে কোন-জাতীয় সংগীত বোঝেন, তা স্পষ্ট করে না জানালে, এ বিষয়ে কোনরূপ সংগত বিচার করা অসম্ভব। যদি কেউ জোর করে বলেন যে, হিন্দুস্থানী-সংগীতই হিন্দুসংগীত, তাহলে দক্ষিণাপথের ব্রাহ্মণ-সংগীতচার্যেরা সম্মুখে তার প্রতিবাদ করে বলবেন—না, তা কখনই নয়, কেননা উত্তরাপথের সংগীত যখনদোবে ছুট—অতএব হিন্দুপদবাচ্য নয়।

অপরপক্ষে মুসলমান ওস্তাদজিরা বলে থাকেন যে, রাগরাগিণী সব তাঁদের খানদানি, এমন কি সপ্তস্বর পর্যন্ত তাঁদের ঘরানা চিহ্ন। হিন্দুর মুখ থেকে ওসব বেরোর না, যদি-বা বেরোয় তাহলে তাতে ‘কড়িতাতকা বদ্বু’ থাকে; কিন্তু তাঁদের মুখ থেকে যা উল্লসিত হয়, তাতে ‘পোলাও-কোরমাকো খোসবু’ থাকে। একদিকে দই-ভাত, অপরদিকে পেঁয়াজ-রসুন—এ দুয়ের মধ্যে কোনটি যে বেশি পুষ্টিগন্ধময় সে বিচার তিনিই করতে পারেন—যিনি সংগীতের রূপ চিহ্ন আর না চিহ্ন, গন্ধ চেনেন। এ দেশে গীত যে অনেক গায়কের নাসারস্ব দিয়ে নির্গত হয়, তা জানি; কিন্তু তা যে শ্রোতাদেরও

উক্ত হিন্দু দ্বিধা দ্বিধা অস্তরে প্রবেশ করে, এ কথা পূর্বে জানতুম না। কলকথা, হিন্দুস্থানী সংগীত, সংগীত হতে পারে; কিন্তু হিন্দু কি না, সে বিষয়ে আচার্য ও ওস্তাদে মতের মিল নেই।

অতএব দেখা গেল যে, হিন্দুসংগীত বলতে কি বোঝায়, তা নির্ণয় করা অসম্ভব, কেননা ও-শব্দে কোনও-এক জিনিস বোঝায় না। নানা বিভিন্ন জাতীয় নানা বিভিন্ন রীতির সংগীতকে আমরা ঐ এক ছাপমারা মোড়কে পুরে দিই; হিন্দুসংগীত বলে সংগীতের এমন কোনও একটি বিশেষ টাইপও নেই—যা অচল, অটল, পরিচ্ছিন্ন ও নির্বিকার। আমাদের দেশের গানবাজনাও মুখে মুখে ও হাতে হাতে নানা রূপ ধারণ করে নানা চালে চলছে। পরিবর্তনের নিয়ম এ ক্ষেত্রেও পূর্ণমাত্রায় কাজ করেছে। সুতরাং বর্তমানে কেউ যদি নৃতন চড়ের স্বর গড়েন কিংবা পুরোনোকে নৃতন চালে চালান, তাহলে তাতে করে হিন্দুসংগীতের ধর্ম নষ্ট করা হবে না।

২

পূর্বোক্ত মতের বিরুদ্ধে অনেকে এই আপত্তি উত্থাপন করবেন যে, হিন্দু-সংগীতের বিশেষত্বই এই যে, তার কতকগুলি সুপরিচিত টাইপ আছে—যার নাম হয় রাগ ছত্রিশ রাগিণী। এবং সেই সব রাগরাগিণীর একমুখ বদলালে হিন্দুসংগীত বিকারগ্রস্ত হয়ে পড়ে।

এ কথাটারও একটু বিচার করা আবশ্যিক। প্রথমতঃ হিন্দুসংগীতে শাস্ত্রমতে রাগরাগিণী অসংখ্য, মূল হয় এবং তার থেকে উৎপন্ন হয় ছক্ ছত্রিশ নয়। এ কথা যদি সত্য হয়, তাহলে ওস্তাদজিরা যে ছক্ ধরে বসে আছেন, তা যে কীলকাগজ তাতে আর লেখেন নেই।

সত্য কথা এই যে, নামে হয় রাগ ছত্রিশ রাগিণী থাকলেও, আসলে আমাদের গানবাজনার তারা নানা মূর্তিতেই দেখা দেয়। এই কারণেই তো রাগরাগিণীর ওস্তাদ নিজে ওস্তাদে ওস্তাদে এত মারামারি। তৈরবীতে

কড়িমধ্যম লাগালে বাগ বজায় থাকে কি না, এ তর্কের অবশ্য কোনও অর্থ নেই। কড়িমধ্যমের স্পর্শে যদি ভৈরবীর ভৈরবী নষ্ট হয়, তাহলে তাকে না হয় ‘কৈরবী’ই বলা গেল—তাতে সে স্বর অস্বর হয়ে ওঠে না। বাংলা-বেহাগের নিখাদ কোমল ও মধ্যম শুদ্ধ, অপর পক্ষে হিন্দুস্থানী-বেহাগের নিখাদ শুদ্ধ এবং মধ্যম তীব্র। এ উভয়ের মধ্যে কোন্‌ স্বরটি হিন্দু আর কোন্‌টি অহিন্দু—এ বিচার কোন্‌ আদালত করবে ?

তারপরে শুদ্ধাশুদ্ধের এই বাজে তর্ক শুনে শুনে লোকের মনে আর-একটি ধারণা জন্মেছে যে, মিশ্র হলোই সুখি স্বরের সর্বনাশ হয়। যেমন গীতাকারের মতে বর্ষসকরের স্থিতির বাড়ি পাপ নেই, তেমনি অনেক গীতকারের মতে মিশ্র স্বরের স্থিতির বাড়ি পাপ নেই। এ ধারণা অবশ্য সম্পূর্ণ অমূলক। আমাদের ওস্তাদী ঢঙের টপ্পা-ঠুংবির অধিকাংশ সুরই তো মিশ্র। তারপর রূপদ-ধেমালির অনেক ভারি ভারি গানের সুরও যে মিশ্র, তার পরিচয় তাদের নামেই পাওয়া যায়, যথা—মেঘমল্লার, গোড়মল্লার, নটমল্লার, ইমনকল্যাণ, ইমনভূপালি, বসন্তবাহার, আড়ানাবাহার ইত্যাদি।

সুতরাং এই মিশ্র স্বরের উপরেই আমাদের সংগীতের বৈচিত্র্য ও ঐশ্বর্য প্রতিষ্ঠিত, এবং যে-সকল পূর্বাচার্যেরা স্বরের নূতন রূপ নূতন গতি দিতে পেরেছেন, যথা—গোপাল নাথক, বৈজ্ঞবাপুরা, তানসেন, সদারঙ্গ ইত্যাদি,—ওস্তাদের দল অসংখ্য তাঁদের নাম উচ্চারণ করে নিজের কান মলেন, তার পরে মুখ খোলেন।

৩

এ সব তো গেল কালোয়াতি সংগীতের কথা, শায়ে থাকে বলে ‘মার্গ’। এ ছাড়া ভারতবর্ষে আর এক-জাতীয় সংগীত বহুকাল হতে চলে আসছে যার নাম ‘দেশী’। উদাহরণ—বাংলার কীর্তন, বাউল, সারি, জারি ইত্যাদি। গাইয়ে-বাজিয়েদের দেশীসংগীতের ইচ্ছামত রূপান্তর করবার প্রচুর স্বাধীনতা

আছে, কেন না এ শ্রেণীর সংগীত কোনও বাধাবিধি নিয়মের অধীন নয়।

এ কথার প্রমাণ ‘রাগবিবোধের’ বক্ষ্যমাণ শ্লোক—

দেশে দেশে রচ্যা বঙ্গনক্করজন তু সা দেশী।

ন তু লোকরচিবিকলিত প্রাপো লক্ষ্যাত দেশী তৎ।

টীকাকার উক্ত শ্লোকের এইরূপ ব্যাখ্যা করেছেন—

যে সকল গীত অবলা-বাল-গোশাল-নৃপালগণ কর্তৃক অমুরাগবশতঃ স্বেচ্ছায় বদ্যে গীত হয়, তাহাকে দেশী কথা যায়। মার্গসংগীত বিবিধ—নিবদ্ধ এবং অনিবদ্ধ। যে সংগীত আলাপনিবদ্ধ, তাহা মার্গ বলিয়া প্রকীৰ্ত্তিত। আর যাহা আলাপাদিবিহীন, তাহাই দেশী বলিয়া প্রকীৰ্ত্তিত।

আর এক কথা—শাস্ত্রের নিয়মে বদ্ধ নয় বলে, দেশী সংগীত যে সংগীতের নিয়মে বদ্ধ নয়, অবশ্য তা নয়। রাগবিবোধ গ্রন্থের উদ্দেশ্যই এই প্রমাণ করা যে, মার্গ এবং দেশীসংগীতে আসলে কোনও বিরোধ নেই। গ্রন্থকারের নিম্নের কথা এই “রাগবিবোধঃ বিদধে বিরোধ বোধায় লক্ষ্যলক্ষণয়ো”। উপরোক্ত বাক্যে লক্ষ্য অর্থ দেশী এবং লক্ষণ অর্থে মার্গ। এ দুয়ের মধ্যে যে বিরোধ নেই শুধু তাই নয়,—টীকাকারের মতে দেশীসংগীত মার্গ-সংগীতেরই একটি বিশেষ শাখা। এ শাখাকে যদি কেউ কাঁচা ভাল বলেন, তাতে আমার আপত্তি নেই; কিন্তু তাই বলে সেটিকে যে ভাঙতেই হবে, এমন কোনও বিধি শাস্ত্রে নেই।

অতএব দেখা গেল যে, শাস্ত্রমতেও দেশীসংগীত আলাপাদিবিহীন হওয়ার দরুন বিদেশী হয়ে পড়ে না। সুতরাং দ্বিজেন্দ্রলাল রায় এবং রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের গান আলাপনিবদ্ধ নয় বলে যে তা হিন্দুসংগীত নয়, এ হতেই পারে না,—নচেৎ রামপ্রসাদী সুরকেও অহিন্দু বলতে হয়।

সুতরাং এ কথা নির্ভয়ে বলা যেতে পারে যে দেশীসংগীতও হিন্দুসংগীত এবং নর্তনে কীভাবে সে তার প্রাণের নিতানূতন পরিচয় দিচ্ছে। এতে আশ্চর্য হবার কিছুই নেই, কেননা রাগবিবোধের টীকাকার কল্পিনাথ—

সম্ভবতঃ ইনি মল্লিনাথের সহোদর—বলেছেন, দেশীসংগীত কামচারী। এ সংগীত অবশ্য সর্বাঙ্গসুন্দর নয়। রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রবন্ধে এই দেশীসংগীতের হালচাল সম্বন্ধে বলেছেন—

প্রথম চালটা সর্বাঙ্গসুন্দর নয়, তার অনেক ভদ্রি হান্তকর এবং কুঙ্গী। কিন্তু সবচেয়ে আশার কথা—সে চলতে শুরু করেছে, সে বীধন মানছে না।

দেশীসংগীতের প্রাণ আছে বলে তার স্ফূর্তি কেউ বন্ধ করতে পারবে না, এবং করাও উচিত নয়। কালক্রমে আমাদের এই দেশীসংগীত হয়ত এক অপূর্ণ মার্গসংগীতে পরিণত হবে—এ আশা অন্তত আমরা রাখি।

৪

যদি এদেশে কোনও সর্বাঙ্গসুন্দর সংগীত থাকে, আমার মতে সে হচ্ছে ঐ পূর্বোক্ত মার্গসংগীত। সকলপ্রকার দেশীসংগীতের অপেক্ষা এই মার্গসংগীত আমার কানে সবচাইতে বেশি মিষ্টি লাগে, আমার মনকে সবচাইতে বেশি আনন্দ দেয়, আমার হৃদয়কে সবচাইতে বেশি স্পর্শ করে। এ সংগীতে ভারতবর্ষের কোনও প্রাচীন দেশীসংগীতের একটি বিশেষ ধারা পূর্ণ পরিণতি লাভ করেছে। প্রাকৃতিকের হিসাবে সংস্কৃতের যে স্থান, দেশীসংগীতের হিসাবে মার্গসংগীতেরও সেই স্থান। এ পরিণতির অন্তরে যুগ-যুগান্তরের সংগীতসাধকদের সাধনা সঞ্চিত রয়েছে। অনেকের বিশ্বাস রাজার আজ্ঞায় রাজদরবারে এর সৃষ্টি। আমার ধারণা এ বিশ্বাস সম্পূর্ণ অমূলক। এমন পূর্ণাবয়ব এবং সর্বাঙ্গসুন্দর সংগীত কেউ ফরমায়েশ দিয়ে রাতারাতি গড়িয়ে নিতে পারে না। বিশেষতঃ কোনও রাজারাজড় ত নয়ই। কল্লিনাথ সংগীতের গান সম্বন্ধে নৃপালকে ত গোপালের দলেই কেলেছেন।

এ যুগে এই উচ্চ অঙ্গের সংগীতের আদর যে ক্রমে ক্রমে আসছে, সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। স্বতরাং এই দুর্গতির কারণ নির্ণয় করবার চেষ্টা করা দরকার। রাগ-আলাপ শুনে একালের শুধু ছেলেরা নয়, বুড়োরাও যে হাসে—

এর চাক্ষুষ পরিচয় আমরা নিতাই পাই। কিন্তু সে কার দোষে—শ্রোতার না গায়কের? আমার বিশ্বাস এর জন্ত উভয় পক্ষই সমান দোষী।

এমন ঋপদী নিত্য দেখা যায় যিনি কোনও ঋপদের একপদ পর্বন্ত অগ্রসর না হয়েই তালের ডনবৈঠক করতে শুরু করেন। কালোয়াতি ভাবায় এর নাম ভাগবীট করা। তখন মূর থাকে পড়ে, আর ওস্তাদজির কণ্ঠ থেকে বা নিঃসৃত হয় তা সংগীতের হ ব ব র ল ছাড়া আর কিছুই নয়। এঁরা ভুলে যান যে ঋপদের প্রধান শূণ হচ্ছে তার repose। গায়ক যদি ঋপদের গান্ধীর্থ নষ্ট করেন, তাহলে শ্রোতারা যদি তাঁদের গান্ধীর্থ রক্ষা করতে না পারেন— তাতে তাঁদের দোষ দেওয়া যায় না।

তারপর খেয়ালীদের কীর্তিকলাপ আরও অভূত। এরা মুখ না খুলতেই তান বেরতে শুরু করে। আমি অবশ্য তানের বিরোধী নই। সংগীতে যে সরল রেখা ব্যতীত অপর কোনও রেখার ব্যবহার দুষণীয়—এরূপ আমার বিশ্বাস নয়। ঋপদ ইউক্লিডের প্রথম অধ্যায় এবং দ্বিতীয় অধ্যায়ের মধ্যেই আবদ্ধ,—খেয়াল তার থেকে মুক্তি লাভ করে তার তৃতীয় অধ্যায় অধিকার করে বসেছে। চিত্রকলাতেও দেখা যায়, আদিম চিত্রকরদের সরলরেখাই হচ্ছে একমাত্র সম্বল। পরে উক্ত কলার ক্রমবিকাশের ফলে সে-রেখা বাঁকে চোরে, ঘোরে ফেরে। আমার ধারণা এরূপ হওয়াটা উন্নতিরই লক্ষণ। এমন কি ঋপদীরাও মুখে না ছোক, কার্যতঃ এ সত্য মেনে চলেন। মিড় দেওয়ার অর্থই হচ্ছে সুরের কোণ মেরে দেওয়া। যদিচ আমি তানের একান্ত পক্ষপাতী, তবুও একালের খেয়ালীরা তানের যেরূপ অপপ্রয়োগ এবং ছুটপ্রয়োগ করে থাকেন, তা আমার কানেও অসহ্য। তান করতল ইত্যাদিকে সংগীতের অলংকার বলা হয়। অলংকারের উদ্দেশ্য অবশ্য দেহের শোভাবৃদ্ধি করা, ঢেকে ফেলা নয়। খেয়ালীদের প্রযুক্ত অলংকারের প্রাচুর্য এবং অসংগত ও অযথা বিভ্রাসের ফলে লোকে সুরের চেহারা প্রায়ই দেখতে পায় না। কতকগুলো টুকরোর সমষ্টিতে সংগীতের রূপ জন্মলাভ করে না, কেননা সে রূপ হচ্ছে অখণ্ড

ও সমগ্র। পূর্বোক্ত শ্রেণীর খেয়ালীরা সংগীতের রূপের সঙ্গে তার যোগও নষ্ট করেন। সুতরাং সে-খানে যে লোকে যস পায় না, তাতে আর আশ্চর্য কি ? সুরের কুচিমোড়া-ভাঙা ও ডিসবাজি-খাওয়া অত্যাশ্চর্য ব্যাপার হলেও সংগীত নয় ; কেননা সংগীত বাজি নয়, জাহ্নু।

দেহীমাজেরই রূপ কেবলমাত্র মেহের রেখার স্রবহার উপর নির্ভর করে না—তদুপরি বর্ণও চাই। বর্ণ শুধু রূপকে প্রকাশ করে না—সেই সঙ্গে তার অন্তর্নিহিত প্রাণেরও পরিচয় দেয়। স্বরই হচ্ছে সংগীতের বর্ণ। কেন জানি নে অধিকাংশ ওস্তাদ তাঁদের কণ্ঠস্বরকে অতিশয় কর্কশ করে তোলেন। বাণী বীণাপাণি প্রকৃতি-মুখরা বটে, কিন্তু তিনি যে কর্কশ—এ সত্য ওস্তাদজিরা কোথা থেকে উদ্ধার করলেন ? এমন খেয়ালীও হুত্মাণ্য নয়, যাদের একটি তান বার করতে কণ্ঠের প্রসববেদনা উপস্থিত হয়। কেউ কেউ বা তান গাঁজার ধোয়ার মত নাক দিয়ে ছাড়তে বাধ্য হন। স্বরের উৎপত্তিস্থান কণ্ঠ, মূর্ধা, মণিপদ, নাভিপদ যথানেই হোক না, তার বহিক্রমণের পথ যে নাসিকা—এ কথা কোনো শাস্ত্রেই বলে না।

উচ্চ অঙ্গের সংগীতের উপর এইরূপ অত্যাচার করার প্রধান কারণ, কলাবত্তেরা ভুলে যান যে সংগীত আর্ট, সায়াল নয়—এবং সংগীতের উদ্দেশ্য শ্রোতাকে আনন্দ দেওয়া, নিজের সুখই বিজ্ঞার দৌড় দেখানো নয়। এই সংগীতের বিস্তে দেখাতে গিয়ে তাঁদের শুধু বিস্তেই বেরিয়ে পড়ে। ফলে আনাড়ির দল হাসে, আর সুরেলা লোকেরা চটে।

৫

এই pedantryর দোষে, এক pedantএর দল ছাড়া অপর সকলের কাছে উচ্চ অঙ্গের সংগীত হয় উপেক্ষা নয় অবজ্ঞার বস্তু হয়ে উঠেছে। এ অবস্থা অতিশয় দুঃখের বিষয়, কেননা পূর্বেই বলেছি যে আমার মতে এই শ্রেণীর সংগীতেই ভারতবর্ষের সংগীত তার পূর্ণত্ব, পূর্ণপরিণতি লাভ করেছে।

সুতরাং এ সংগীত শিক্ষা করতে গেলে বেশির ভাগ লোকেই কেন আর্টিস্ট না হয়ে pedant হয়ে ওঠে—তার কারণও নির্ণয় করবার চেষ্টা করা আবশ্যিক।

আর্টের রাজ্যের অপূর্ণ কীর্তিগুলিকে অমর করবার ইচ্ছা মানুষের পক্ষে নিতান্ত স্বাভাবিক। তাক্ষর ও স্থাপত্যের কীর্তিগুলি সব নিজের জোরেই দাঁড়িয়ে থাকে—কেননা ও-সকল আর্টের উপাদান কঠিন অড়পদার্থ। যে আর্টের উপাদান শব্দ, সেই আর্টকে রক্ষা করবার উপায়, হয় তাকে কণ্ঠস্থ নয় লিপিবদ্ধ করা। যতদিন না মানুষে অক্ষরের আবিষ্কার করে, ততদিন কাব্য কিংবা সংগীত কণ্ঠস্থ করে রাখা ব্যতীত তা রক্ষা করবার উপায়ান্তর নেই।

আমাদের দেশে স্বরলিপি ছিল না বলে, আবহমানকাল সংগীত কণ্ঠস্থ করেই রক্ষা করা হয়েছে। সুতরাং কোন একটি সর্বাঙ্গসুন্দর গীতকে উক্ত উপায়ে রক্ষা করতে হলে, কণ্ঠস্থকারকে তার একসুরও বদল করবার অধিকার দেওয়া যেতে পারে না; যেমন বেদমন্ত্রের এক অক্ষরও বদল করবার অধিকার লোকালে বেদজ্ঞ ব্রাহ্মণকে দেওয়া হয় নি। লিপিকারকে ইচ্ছামত শব্দগুলির পরিবর্তন করবার স্বাধীনতা কোনও কাব্যভক্ত লোক দিতে পারেন না। তানসেনের দরবারী-কানাড়া যদি রক্ষা করতে হয়—তাহলে তাঁর অপেক্ষা নিকট গায়ককে তার অঙ্গহানি করবার অধিকারে বঞ্চিত করতে হয়। সংগীতকে এইভাবে কণ্ঠস্থ করে রক্ষা করবার সুকল হয়েছে এই যে, পূর্বাচার্যদের রচিত অনেক গান আজও শরীরে বর্তমান আছে। যথার্থ আর্টিস্টের হাতে পড়লে সে শরীরে আবার প্রাণ প্রতিষ্ঠিত হয়।

অপর পক্ষে এর কুফল হয়েছে এই যে, আমাদের গুণীর দল সব অল্পবিস্তর pedant হয়ে পড়েছেন; প্রাণ দূরে থাক, সংগীতের দেহ পর্বতও তাঁদের কাছে উপেক্ষণীয়, তাঁরা শুধু তার কঙ্কাল নিয়েই নাড়াচাড়া করেন।

সংগীতের সঙ্গে কাব্যের প্রভেদ এই যে, কাব্য যে-বুনি সে-ই সুখস্থ

করতে পারে, কিন্তু সংগীত অধিকারী ব্যতীত অপর কেউ কণ্ঠস্থ করতে পারে না। যার ভগবৎকৃত গানের গলা ও সুরের কান নেই, সে হাজার পরিশ্রম করেও ও-বস্তু ‘আদায়’ করতে পারে না। এ ক্ষেত্রে composer তো আর্টিস্টই, এবং যে ব্যক্তি আর্টিস্ট হবার ক্ষমতা নিয়ে জন্মায় নি, সে executant হতে পারে না।

কিন্তু স্বরলিপির অভাবে এ দেশে executantকে তার সমস্ত মনটাকে নিভুল ভাবে কণ্ঠস্থ করবার দিকেই দিতে হয়; ফলে তার ভিতরকার আর্টিস্ট স্বাধীনতার অভাবে পঙ্গু হয়ে যায়, আর সেই সঙ্গে মুখস্থকার প্রবল হয়ে ওঠে। এই কারণেই রাগরাগিণীর শুদ্ধাশুদ্ধির বিচার নিয়ে, ওস্তাদে ওস্তাদে এত কোত্তাকুত্তি এত ধ্বস্তাধ্বস্তি। কে কত ভাল মুখস্থ করেছে, কে কত মাছিমায়া নকল করতে পারে, তার উপরেই তার কৃতিত্ব নির্ভর করে। যিনি কাব্য-মুতের রসান্বাদ করেছেন, তাঁর কাছে ব্যাকরণের কুটতর্ক জ্ঞান অপ্রীতিকর,— যিনি সংগীতরসের রসিক, তাঁর কাছে সংগীতবিজ্ঞার কচকচিও তেমনি বিরক্তিকর। যারা কবি হয়ে জন্মেছে, তারা বৈয়াকরণ হতে বাধ্য হলে কাব্যের যে সর্বনাশ হয়—যারা আর্টিস্ট হয়ে জন্মেছে, তারা ওস্তাদ হতে বাধ্য হলে সংগীতেরও সেই সর্বনাশ হয়। স্বরলিপি থাকার দরুন ইউরোপের গাইয়ে-বাজিয়েদের এ বিপদে পড়তে হয় নি। মোজার্ট বোতোভেনের রচিত সংগীত যে কি, তা নিয়ে গুণীর দলকে মারামারি করতে হয় না, কারণ যার খুশি তিনিই তা স্বচক্ষে দেখে নিতে পারেন। সেই লিপিবদ্ধ সংগীতকে সুরে অজ্ঞবাদ করা এবং সেই সঙ্গে তাকে সজীব করে তোলার ক্ষমতার উপরেই সে-দেশের ওস্তাদদের কৃতিত্ব নির্ভর করে।

কি চিত্রে, কি কাব্যে, কি সংগীতে—আর্টিস্টমাজেই নববস্তুর স্রষ্টা। স্মরণ্য আর্টের যে শিক্ষাপদ্ধতি আর্টিস্টকে নববস্তুর সৃষ্টির পথে বাধা দেয়, সে শিক্ষা

আর্টের উন্নতির পথ রোধ করে। আমাদের দুর্ভাগ্যবশতঃ আমাদের দেশে সংগীতশিল্পার পুরো কৌকটা পুনরাবৃত্তির উপরেই পড়েছে। সুতরাং মার্গ-সংগীতে এ দেশে নব নব রাগরাগিণীর সৃষ্টি বহুকাল থেকে একরকম বন্ধ হয়ে গেছে। আমরা composer হবার অধিকারে বঞ্চিত হয়েছি। শকুন্তলা সংকৃত নাটকের শীর্ষস্থান অধিকার করে আছে বলে সংকৃত কবিতা যদি তারই আবৃত্তি ও অল্পবৃত্তি করাই তাঁদের একমাত্র কর্তব্য বলে মনে করতেন, তাহলে উত্তররামচরিত রচিত হত না। আর্টিস্টকে কিন্তু একেবারে গতাহুগতিকের দাস করা যেতে পারে না, সুতরাং সুরের নূতন মূর্তি গড়বার অধিকার থেকে বঞ্চিত হয়ে আমাদের দেশের গুণীর দল তাদের সকল রচনাশক্তি অলংকারের বৈচিত্র্য-সাধনের উপরেই প্রয়োগ করেছে। এর সুফল হয়েছে এই যে, বাঁধা ঠাটের হাত থেকে কথকিং মুক্তি লাভ করে মার্গসংগীত তরঙ্গিত হয়ে উঠেছে। অপর পক্ষ তার ফল হয়েছে এই যে, রাগরাগিণী কাণ্ডজ্ঞানহীন খেরালীর হাতে পড়ে অলংকারের অন্তরে অন্তহিত হবার সুযোগ পেয়েছে। ঐপদে তানের স্থান নেই, সুতরাং ও-গানে ওস্তাদী দেখাতে হলে তানের গুণ-ভাগ করা ছাড়া উপায়ান্তর নেই। অপর পক্ষে খেরালের তাল ঠেকায় গিয়ে দাঁড়ানোতে সে গানে ওস্তাদী দেখাতে হলে তানের যোগ-বিয়োগ করা ছাড়া উপায়ান্তর নেই। ফলে মার্গসংগীতের গুণীপনা এখন তাল ও সুরের আঁক-কষাতে পরিণত হয়েছে। সে-আঁক যে যত জলদি কষতে পারে, সে তত মার্ক পায়। সুরতালের শুভংকরী যে সংগীতের পক্ষে শুভকরী নয়—এ অতি সোজা কথা।

৭

তবে সত্যের খাতিরে এ কথা আমাকে স্বীকার করতেই হবে যে, গায়ক যদি পণ্ডিত না হয়ে যথার্থ আর্টিস্টও হন—এবং গাইয়ে-বাজিয়েদের দলে আর্টিস্টের আজও কোনো অভাব নেই—তাহলেও আমাদের দেশের এ যুগের

বেশির ভাগ ছেলেবুড়ো তাঁর গান শুনে না হাসেন, গভীর হয়ে যাবেন—অর্থাৎ তাতে তাঁরা ক্রেশ বোধ করবেন। এর জন্য দোষী অবশ্য শ্রোতার দল। এরূপ হবার কারণ কি এই নয় যে, যাকে আমরা ‘মিউজিক্যাল ফিলিং’ বলি তাতে অধিকাংশ লোক বঞ্চিত? গানবাজনার আমাদের মনে যে ‘ফিলিং’ এনে দেয়—তা যে, আমরা যাকে সুখহুঃখ বলি তা হতে সম্পূর্ণ বস্ত্র—এ জ্ঞান সংগীত-প্রাণ লোকমাত্রেই আছে। আমাদের অন্তরে ‘মিউজিক্যাল ফিলিং’ নেই, তাঁদের কাছে অবশ্য এ কথা গ্রাহ্য নয়, এবং কোনোরূপ যুক্তিতর্কের দ্বারা এ-মতের বাথার্থ্য প্রমাণ করাও অসম্ভব। পৃথিবীতে এমন কি যুক্তিতর্ক আছে, যার সাহায্যে অন্ধকে রূপের জ্ঞান দেওয়া যেতে পারে? মিউজিক্যাল ফিলিং এর স্বাতন্ত্র্য তর্কের দ্বারা প্রমাণ না করতে পারলেও তার স্বরূপ আমরা বর্ণনা করতে পারি, এবং আমি যতদূর-সম্ভব সংক্ষেপে এই বিশিষ্টতার পরিচয় দিতে চেষ্টা করব।

আমাদের দেশের নব্য-আলঙ্কারিক মতে—

রসগীয়ার্হপ্রতিপাদকঃ শব্দঃ কাব্যম্।

পূর্বোক্ত বাক্যের ব্যাখ্যা নিয়ে উদ্ধৃত করে দিচ্ছি—

রসগীরতা চ লোকোত্তরাহ্লাদজনক-জ্ঞানগোচরতা। লোকোত্তরং চাহ্লাদগতচমৎকারত্বাপর পর্যায়োন্মত্তব সাক্ষিকো জ্ঞাতিবিশেষঃ। কারণং চ তদবচ্ছিন্নে ভাবনাবিশেষঃ পুনঃপুনরনুসংধানত্বা। “পুত্রস্তে জাতঃ,” “বনং তে দাত্তানি” ইতি ব্যাক্যার্থধিন্নন্তরাহ্লাদন্ত ন লোকোত্তরতম।

—রসগদ্যধর

অর্থাৎ, যে শব্দদ্বারা আমাদের মনে লোকোত্তরাহ্লাদ জন্মে, তাই কাব্য। লোকোত্তরাহ্লাদ একটি বিশেষ-জাতীয় আহ্লাদ এবং সে-আহ্লাদের একমাত্র সাক্ষী হচ্ছে অমুত্ততি। ‘তোমার ছেলে হয়েছে’ ‘তোমাকে টাকা দেব’—এ কথা শুনে লোকের মনে যে আহ্লাদ হয়, সে অবশ্য লোকোত্তরাহ্লাদ নয়। রসগদ্যধরের টীকাকার বলেন—‘অমুত্তব সাক্ষিক’ এই কথা বলায়,

অন্ত প্রমাণের নিরাস করা হয়েছে। এবং সে অসম্ভব কার ?—না সহস্র লোকের।

কাব্য হতে আমরা যে আনন্দ পাই তা যে একটি ‘বিশেষ জাতীয়’ আনন্দ এবং তা যে আমাদের লৌকিক আনন্দের পর্যায়ভুক্ত নয়—এ বিষয়ে অবশ্য কোনই সন্দেহ নেই। তবে কাব্যের আনন্দ যে ‘বাক্যার্থবিজ্ঞান’ নয়, এ কথা অবশ্য সম্পূর্ণ সত্য নয়। কেননা কাব্যে আমরা অর্থহীন শব্দ ব্যবহার করি নে; হুতরাং কাব্যের “ভাবনা” আমাদের ব্যবহারিক মনের অতিরিক্ত হলেও সম্পূর্ণ বহির্ভূত নয়। কাব্য আমাদের লৌকিক সুখদুঃখের সঙ্গে এতটা জড়িত যে, কাব্যরস যে পৃথক এবং স্বতন্ত্র বস্তু, একথা মাহুষে সহজে স্বীকারও করে না, ধরতেও পারে না।

সংগীতের আনন্দ যে শুধু আংশিকভাবে নয়, সম্পূর্ণরূপে লোকোত্তরাহ্লাদ, সংগীত-রস যে আমাদের হৃদয়-রসের বিকারমাত্র নয়, এ সত্য গ্রাহ্য করবার পক্ষে তেমন কিছু বাধা নেই। সংগীতেও শব্দ আছে, কিন্তু সে শব্দের কোনো লৌকিক অর্থ নেই। সংগীতের ভাষা আমাদের “কানের ভিতর দিয়া মরমে প্রবেশ করে”, কিন্তু মস্তিষ্কের পথ ধরে নয়; অর্থাৎ সংগীত আমাদের বুদ্ধিবৃত্তির অধীনও নয়, গ্রাহ্যও নয়। হুতরাং সংগীত-রস যে কেবলমাত্র অহুভূতিসাপেক্ষ, তার স্পষ্ট পরিচয় যন্ত্রসংগীতে পাওয়া যায়। বীর বীণ কি বেহালা শুনে প্রাণ আকুল না হয়ে ওঠে, তাঁর প্রাণে সংগীত নেই। গায়কের রাগরাগিনীর আলাপও ঐ যন্ত্রসংগীতেরই সামিল; তফাৎ এইটুকু—এ স্থলে যন্ত্র হচ্ছে কণ্ঠ,—তাঁত কিছা তার নয়। গীত, আমার বিশ্বাস, যে-পরিমাণে সংগীত হয়ে ওঠে, সেই পরিমাণে তাতে কথার প্রাধান্ত কমে আসে।

মার্গসংগীতের চাইতে দেশীসংগীত যে ঢের বেশি লোকপ্রিয়, তার কারণ এ নয় যে দেশীসংগীত সহজ, ও মার্গসংগীত কঠিন। দেশীসংগীতে কথার প্রাধান্ত থাকার দরুন তা এত ‘জনহৃদয়জক’। বীরা সংগীতপ্রাণ নন তাঁরাও লৌকিক অর্থে অতি সহস্র ব্যক্তি হতে পারেন। এই শ্রেণীরই ব্যক্তির দেশী

সংগীতের কথা রসে মুগ্ধ হন। সে কথা সুরসংযোগে উচ্চারিত হয় বলে সম্ভবতঃ তাঁদের ইন্দ্রিয়ের দ্বারে একটু বেশি করে যা দেয়, আর সেই কারণে তাঁদের হৃদয়ের কপাট একটু বেশি ফাঁক হয়ে যায়। এ-সত্যের প্রকৃষ্ট উদাহরণ বাংলার কীর্তন। কিন্তু তাঁরা যে আনন্দ অহুভব করেন, সে পূর্ণমাত্রায় সংগীতগত আনন্দ নয়। জনসাধারণের মতে গান কাব্যেরই একটি অঙ্গ। কাব্যে মতে সেটি উচুদের, কাব্যে মতে নিচুদের, এই যা তফাত।

শাস্ত্রমতে সংগীতকেও কাব্যের মত বীর, করুণ, শান্ত প্রভৃতি নানা রসের আধার বলে কল্পনা ও বর্ণনা করা হয়েছে। আর বীণে ভৈরবীর আলাপ শুনলে যে চোখে জল আসে, এ বিষয়ে আমি নিজে সাক্ষী দিতে পারি। অতএব ভৈরবীকে করুণরসাত্মক বলায় আমার আপত্তি নেই—যদি আমরা মনে রাখি যে ভৈরবী শুনলে আমাদের মনে পুত্রশোক উপস্থিত হয় না, যা হয় তা বিশুদ্ধ আনন্দ। আমাদের ব্যাবহারিক জীবনের শোকদুঃখের সঙ্গে তার কোনোই সম্পর্ক নেই। মাহুঘের ভাষা তার ব্যাবহারিক জীবনের প্রয়োজন অনুসারেই গড়ে উঠেছে এবং সেই ভাষাই মাহুঘের একমাত্র সম্বল। সুতরাং যে-সকল ‘ভাবনা’ ব্যাবহারিক মনের বস্তু নয়, তার নামকরণ করতে হলে, আমরা তাদের গায়ে আমাদের জানা কথাগুলির ছাপ মেরে দিই। এ নামকরণ অবশ্য কতকটা সাদৃশ্যমূলক। তারপর সংগীতরসে করুণ বীর প্রভৃতি মনোবর্ষের আরোপ যে উপমামাত্র, এ কথা আমরা বিলকূল ভুলে যাই। মাহুঘের ভাষা হচ্ছে প্রধানতঃ গেরহালির ভাষা—সে ভাষার সংগীত-রসের কোনও নাম নেই। অভিনবগুপ্ত বলেছেন যে, কাব্যরসের একমাত্র নাম হচ্ছে ‘কে’পি—অর্থাৎ ‘কি জানি কি।’ কাব্যরসলব্ধে যাই হোক, সংগীত-রসের ‘কে’পি ছাড়া আর নাম নেই এবং হতে পারে না। বর্ষের জায় আটেরও মর্ষ, ‘নেতি নেতি’ ছাড়া অপর কোনও উপায়ে প্রকাশ করা যায় না। আমাদের বিশ্ব-বিভাগের পেশাদারী শিক্ষার প্রভাবে আমরা সাংসারিক লাভ-লোকসানের হিসেব থেকে কাব্য বলে, সংগীত বলে, সবই বাচাই করে নিতে চাই।

আর্টিষ্টিক নাত্তিকভাষ্য শিক্ষিত সম্ভ্রান্তদের মন পরিপূর্ণ হয়ে উঠেছে, সুতরাং মার্গসংগীত লোকপ্রিয় নয় বলে হুংস করার কোন কল নেই। যারা সংগীত-রসের রসিক নয়, তাদের কাছে আসলে কোনো সংগীতই প্রিয় নয়। এ-সব কথা বলার উদ্দেশ্য এই প্রমাণ করা যে, অধিকাংশ লোক সংগীতরসের রসিক নয় বলেই মার্গসংগীত লোকপ্রিয় নয়।

যারা বলেন মার্গসংগীত কঠিন বলে তার আদর নেই, আমি তাঁদের সঙ্গে একমত হতে পারছি নে। যদি কঠিন বলার অভিপ্রায় এই হয় যে, না শিখে কেউ তা হাতে গলায় বার করতে পারেন না এবং সংগীত-বিষয়ে নৈসর্গিক সংস্কারের অভাবে হাজার যেহনত করেও কেউ তা ষথার্থ আয়ত্ত করতে পারেন না, তাহলে আমি বলব যে দেশীসংগীত সম্বন্ধে ঐ একই কথা খাটে। কীর্তন গাওয়া খেয়াল গাওয়ার চাইতে কিছু কম কঠিন নয় এবং রূপন-গাওয়ার চাইতে বেশি শক্ত। উভয় জাতীয় সংগীতেরই টেকনিক আছে, এবং বিনা সাধনায় সে টেকনিক স্ববশে আনা যায় না।

আসল কথা, পৃথিবীতে এমন কোনও বিজ্ঞা নেই যাকে সহজ কিংবা কঠিন বলা যেতে পারে, কারণ একজনের কাছে যা কঠিন, আর একজনের কাছে তা সহজ। দার্শনিক গ্রন্থমাঝেই কাব্যগ্রন্থের চাইতে কঠিন নয়। হাবার্ট্‌ স্পেন্সারএর *First Principles*এর অপেক্ষা মেরেডিথএর *Egoist* চের বেশি শক্ত, এবং ব্রাউনিংএর কবিতার তুলনায় মিলএর দর্শন জল। আর যে জিনিস বোঝা বড় কঠিন তা যে তত জ্যেষ্ঠ, এ কথাও সত্য নয়,—নচেৎ স্বীকার করতে হবে যে বেহাঙের ‘ভারতী টীকা’ শংকর-ভাষ্যের অপেক্ষা চের জ্যেষ্ঠ। প্রকাশ করবার অক্ষমতার দরুনও অনেক সময়ে বিষয় কঠিন হয়ে ওঠে। কাব্যের সঙ্গে দর্শনের কিছু কোনই তুলনা হতে পারে না, কেননা এ দুই-ই হচ্ছে মনোজগতের বিভিন্ন রাজ্যের বস্তু। দর্শন বিজ্ঞান এক পদার্থ, আর আর্ট হচ্ছে জুগা চিহ্ন। সুতরাং কোন কোন কাব্যরসের রসিকের নিকট দর্শন যেমন অপ্রিয়, কোন কোন দর্শন-রসের রসিকের নিকট কাব্য

তেমনি অগ্রিম। লোকের প্রকৃতি বিভিন্ন, কৃতি বিভিন্ন। ভগবান সব মানুষকে এক হাঁচে গড়েন নি, তা বলে কি করা যাবে? অবশ্য এক শ্রেণীর লোক আছেন যারা ‘খোদার উপর খোদকাবি’ করতে চান—তাদের সঙ্গে তর্ক করার মজুরি পোষার না। মোক্ষ কথা এই যে, অনধিকারীর নিকট সকল বস্তুই কঠিন।

যা বিনা আশ্রয়ে আবার করা যায়, যদি ভারিই নাম সহজ হয়, তাহলে—আমি একবার নয়, একশবার বলব—সংগীতশিক্ষা সহজ নয়। কেননা অপর সকল আর্টের অপেক্ষা সংগীতে টেকনিকের প্রাধান্য বেশি। যে উপাদান নিয়ে আর্টিস্টকে কার্যবার করতে হয়, সেই উপাদানের সকল জড়তা, সকল অবাধ্যতা অতিক্রম করবার কৌশলেরই নাম টেকনিক। যার প্রাণে জ্বর আছে, সেই সুরকে প্রকাশ করতে হলে তার কণ্ঠ ও যন্ত্রকে সম্পূর্ণরূপে নিজের বাধ্য করতে হয়। যেহেতু বাহ্য জগতের উপাদানগুলি সহজে বাগ মানে না, সুতরাং সেগুলিকে স্ববশে আনতে হলে যত চাই, পরিশ্রম চাই, অভ্যাস চাই,—এক কথার সাধনা চাই। সুতরাং মানুষে মিউজিক্যাল ফিলিং নিয়ে জগৎগ্রহণ করলেও, চর্চার অভাবে বা দোষে তা নষ্ট করতে পারে। বর্তমানে বেশির ভাগ লোক সংগীতচর্চা করেন না, সুতরাং অনেকের অন্তর্নিহিত সংগীত-বীজ চর্চার অভাববশতঃ প্রতিকূল আবহাওয়ার মধ্যে মারা যায়। এই যন্ত্র পরিশ্রম কিন্তু আমাদের পক্ষে কষ্টকর জিনিস নয়—আনন্দের জিনিস। বাইরের বাধাকে অতিক্রম করা, তার উপর নিজের প্রভুত্ব-স্থাপন করবার চেষ্টাতেই ত আমরা নিজের শক্তির পরিচয় পাই এবং সেই সঙ্গে স্বধ পাই। বাধা যত বেশি প্রবল, তাকে অতিক্রম করবার স্বধও তত বেশি। সাধনার মধ্যে নিত্য নূতন আনন্দ পাওয়া যায়; সে হচ্ছে নিত্যনূতন শক্তি উদ্বোধনের ও সফরের আনন্দ। সুতরাং যথার্থ সাধনপদ্ধতি কঠিনও নয়, কষ্টকরও নয়। যিনি যে বিষয়ের সাধনাকে কষ্টকর মনে করেন, তিনি সে বিষয়ে অনধিকারী; সুতরাং তাঁর পক্ষে সে সাধনা যে-পরিমাণে কষ্টকর, সে-পরিমাণে ত্যাগ।

‘নায়মাখ্যা বলহীনেন লভ্যঃ’ এ কথা আর্ট সম্বন্ধেও খাটে। দুর্বলের পক্ষে সাধনামাত্রই শুধু কঠিন নয়—ভয়াবহ; এবং আলস্য দুর্বলতা ছাড়া আর কিসের পরিচয় বেশ? আমরা যে কি সাহিত্যে কি সংগীতে অনেক জিনিস হেসে উড়িয়ে দিই, তার কারণ সে সব আমরা হেসে উড়িয়ে নিতে পারি নে।

আর একটি কথা, আর্টকে সারাজ হিসেবে যদি শেখানো হয়, তাহলে সাধনপদ্ধতির দোষে সে শিক্ষা যে নিরানন্দ হয়ে পড়বে, তাতে আর আশ্চর্য কি? কলে সাধনমার্গ কঠিন না হোক, এ-ক্ষেত্রে শুক হয়ে উঠেছে। যারা শুধু-গেলা-গোছ করে গান শেখেন, তাঁদের গান শুনেতে লোকের শুধু-গেলার ভোগই ভুগতে হয়। সুতরাং আমাদের দেশে সংগীতের চর্চা যে করে যাচ্ছে, তার জন্ত গুরুশিষ্য উভয়েই দোষী। কোন্ ক্ষেত্রে কে বেশি দোষী তা, কে-গুরু ও কে-শিষ্য তারই উপর নির্ভর করে। গুরুশিষ্য উভয়েই যদি আর্টিস্ট হন, তাহলে ‘গজদন্ত কনকে অড়িত’ হয়, নচেৎ সংগীতের শুধু গজদন্ত বেরিয়ে পড়ে।

শ্রোতাদের আলস্য ও গায়ক-বানকদের ব্যায়াম, এই দুয়ের প্রসাধে মার্গ-সংগীত ভূমিরে না থাক—ঝিমিয়ে পড়েছে। বিলাতী-সংগীতের কাঠির স্পর্শে সে গা-ঝাড়া দিয়ে উঠবে কি-না তা আমি বলতে পারি নে, কেননা সে কাঠি সোনার কি রূপোর তা আমি জানি নে। এইমাত্র আমি জানি যে, দেশী মার্গ সকল প্রকার গানবাজনা আমার কানে স্বদেশী বলেই ঠেকে এবং সকল প্রকার ইউরোপীয় সংগীত বিদেশী বলেই ঠেকে। এ প্রভেদের মূল আবিষ্কার করতে না পারলে, বিলাতী সংগীতের হাড্ডায় স্বদেশী সংগীত ভেগে উঠবে, কি মারা যাবে—বলা অসম্ভব। আশা করি, ধীর উভয় জাতীয় সংগীতের সঙ্গে সম্যক পরিচয় আছে, এমন কোনও সংগীতজ্ঞ ব্যক্তি এ সমস্তার মীমাংসা করে দেবেন। তবে এ কথা নিশ্চয় যে, যে-উপায়ে আমাদের নব-সাহিত্য গড়া হচ্ছে, সে-উপায়ে নব-সংগীত গড়বার জো নেই; কেননা সংগীত জিনিসটে তর্জমা করা চলে না, ওর ব্যাকরণ থাকলেও অভিধান নেই।

আমি পূর্বেই বলেছি, মার্গসংগীত কিম্বদে। কিন্তু তাই বলে ওস্তাদীর আফিং ছাড়াবার উদ্দেশ্যে কেউ যে তাকে বিলাতী সংগীতের মদ খরাতে প্রস্তুত, এর প্রমাণ তো অজ্ঞাবধি পাই নি। বিলাতী সংগীত যে উত্তেজক পদার্থ, সে-সংগীত যিনি কান দিয়ে পান করেছেন, তিনিই তা জানেন। সংগীত-বিষয়ে আমি গুণীও নই জানীও নই, সুতরাং এই দীর্ঘ প্রবন্ধ লেখবার একমাত্র উদ্দেশ্য হচ্ছে, সংগীতের মামলার ইস্যু ধারণ করে দেওয়া। বিচার আর-পাঁচজনে করুন।

শ্রীঅমল চৌধুরী

সুরের কথা

দেশী-বিলাতী সংগীত নিয়ে যে বাদ্যযন্ত্রবাদের সৃষ্টি হয়েছে, সেটা আমাদের কাছে
আমি গলাযোগ করতে চাই।

এ বিষয়ে বক্তৃতা করতে পারেন এক তিনি, যিনি সংগীতবিজ্ঞার পারদর্শী,
আর এক তিনি, যিনি সংগীতশাস্ত্রের সারদর্শী; অর্থাৎ যিনি সংগীতসম্বন্ধে
হয় সর্বজ্ঞ, নয় সর্বাজ্ঞ। আমি প্রযোক্ত প্রণীত লোক, অতএব এ বিষয়ে
আমার কথা বলবার অধিকার আছে।

আপনাদের সুরের আলোচনা থেকে আমি যা সারসংগ্রহ করেছি, সংক্ষেপে
তাই বিবৃত করতে চাই। বলা বাহুল্য, সংগীতের সুর ও সার পরস্পর
পরস্পরের বিরোধী। এর প্রথমটি হচ্ছে কানের বিষয়, আর দ্বিতীয়টি জ্ঞানের।
আমরা কথার বলি সুরসার,—কিন্তু সে স্বস্বসমাস হিসাবে।

সব বিষয়েরই শেষ কথা তার প্রথম কথার উপরেই নির্ভর করে। যে বক্তার
আমরা আছি জানি নে, তার অন্ত পাওয়া তার। অতএব কোনও সমস্তার
চূড়ান্ত মীমাংসা করতে হলে, তার আলোচনা ক'থ থেকে শুরু করাই সনাতন
পদ্ধতি, এবং এ ক্ষেত্রে আমি সেই সনাতন পদ্ধতিই অনুসরণ করব।

অবশ্য এ কথা অস্বীকার করা যায় না যে, এমন লোক ডের আছে, যারা
দ্বিবি বাংলা বলতে পারে অথচ ক'থ জানে না—আমাদের দেশের বেশির
ভাগ স্ত্রী-পুরুষই তো ঐ দলের। অপরপক্ষে এমন প্রাণীরও অভাব নেই, যারা
ক'থ জানে অথচ বাংলা ভাল বলতে পারে না—যথা আমাদের ভক্ত শিশুর
দল। অতএব এরূপ হওয়াও আশ্চর্য নয় যে, এমন স্ত্রী ডের আছে, যারা
দ্বিবি গাইতে বাজাতে পারে, অথচ সংগীতশাস্ত্রের ক'থ জানে না; অপর-
পক্ষে এমন জানীও ডের থাকতে পারে, যারা সংগীতের শুধু ক'থ নয়,
অনুস্বর-বিসর্গ পর্যন্ত জানে—কিন্তু গানবাজনা জানে না।

তবে যারা গানবাজনা জানে, তারা গায় ও বাজায়; যারা জানে না, তারা ও-বস্তু নিয়ে তর্ক করে। কলঙ্কনি না করতে পারি, কলরব করবার অধিকার আমাদের সকলেরই আছে। সুতরাং এই তর্কে যোগ দেওয়াটা আমার পক্ষে অনধিকারচর্চা হবে না। অতএব আমাকে ক'খ থেকেই শুরু করতে হবে, অ'আ থেকে নয়। কেননা আমি যা লিখতে বসেছি, সে হচ্ছে সংগীতের ব্যঞ্জনলিপি—স্বরলিপি নয়। কারণ, আমার উদ্দেশ্য সংগীতের তত্ত্ব ব্যক্ত করা, তার স্বর সাব্যস্ত করা নয়। আমি সংগীতের সাবদর্শী—স্বরস্পর্শী নই।

২

হিন্দুসংগীতের ক'খ জিনিসটে কি?—বলছি।

আমাদের সকল শাস্ত্রের মূল বা, আমাদের সংগীতেরও মূল ভাই—অর্থাৎ ঋতি।

ওনতে পাই এই ঋতি নিয়ে সংগীতচার্যের দল বহুকাল ধরে বহু বিচার করে আসছেন, কিন্তু আজতক এমন কোনও মীমাংসা করতে পারেন নি, যাকে 'উত্তর' বলা যেতে পারে—অর্থাৎ যার আর উত্তর নেই।

কিন্তু বেহেতু আমি পণ্ডিত নই, সে-কারণ আমি ও-বিষয়ের একটি সহজ মীমাংসা করেছি, যা সহজ মানুষের কাছে সহজে গ্রাহ্য হতে পারে।

আমার মতে ঋতির অর্থ হচ্ছে সেই শ্রব, যা কানে শোনা যায় না। যেমন দর্শনের অর্থ হচ্ছে সেই সত্য, যা চোখে দেখা যায় না। যেমন দর্শন দেখবার জন্য দিব্যচক্ষু চাই, তেমনি ঋতি শোনার জন্য দিব্যকর্ণ চাই। বলা বাহুল্য তোমার আমার মত সহজ মানুষদের দিব্যচক্ষুও নেই, দিব্যকর্ণও নেই; তবে আমাদের মধ্যে কারও কারও দিব্য চোখও আছে, দিব্য কানও আছে। ওতেই ত হয়েছে মুশকিল। চোখ ও কান সবচেয়ে দিব্য এবং দিব্য—এ দুটি বিশেষণ, কানে অনেকটা এক শোনালেও, মানেতে ঠিক উল্টো।

সংগীতে যে সাতটি সাদা আর পাঁচটি কালো সুর আছে, এ-সত্য সিরানো কিংবা হারমোনিয়মের প্রতি দৃষ্টিপাত করলে সকলেই দেখতে পাবেন। এই পাঁচটি কালো সুরের মধ্যে যে, চারটি কোমল আর একটি তীব্র—তা আমরা সকলেই জানি এবং কেউ কেউ তাদের চিনিও। কিন্তু চেনাশোনা জিনিসে পণ্ডিতের মনস্তত্ত্ব হয় না। তাঁরা বলেন যে, এদেশে ঐ পাঁচটি ছাড়া আরও কালো এবং এমন কালো সুর আছে, যেমন কালো বিলেতে নেই। শাস্ত্রমতে সে-সব হচ্ছে অতিকোমল ও অতিতীব্র। ঐ নামেই প্রমাণ যে সে-সব অতীন্দ্রিয় সুর, এবং তা শোনবার ক্ষম্তে দিব্য কর্ণ চাই—বা তোমার আমার তো নেইই, শাস্ত্রীমহাশয়দেরও আছে কি-না সন্দেহ। আমার বিশ্বাস তাঁদেরও নেই। প্রতি সেকালে থাকলেও একালে তা সৃষ্টিতে পরিশ্রম হয়েছে। সৃষ্টিই যে প্রতিধ্বনীর একমাত্র শক্তি, এ সত্য তো অর্গস্থিখ্যাত। সুতরাং একথা নির্ভয়ে বলা যেতে পারে যে, সংগীতলব্ধ পুরের সুখে ভাল খাওয়া অর্থাৎ পুরের কানে মিষ্টি শোনা যাঁদের অভ্যাস, শুধু তাঁদের কাছেই প্রতি প্রতিধ্বনু। আমি স্থির করেছি যে, আমাদের পক্ষে ঐ বারোই ভাল। অবশ্য সাতপাঁচ ভেবেচিন্তে। ও-বাদশকে ছাড়াতে গেলে, অর্থাৎ ছাড়লে, আমাদের কানকে একাদশী করতে হবে।

আর ধরুন যদি ঐ দ্বাদশ সুরের ফাঁকে ফাঁকে সত্য সত্যই প্রতি থাকে, তাহলে সে সব সুর হচ্ছে অমুখর। সা এবং নি'র অন্তর্ভুক্ত দশটি সুরের গারে যদি কোনও অসাধারণ পণ্ডিত দশটি অমুখর জুড়ে দিতে পারেন, তাহলে সংগীত এমনি সংস্কৃত হয়ে উঠবে যে, আমাদের মত প্রাকৃতজনেরা তার এক বর্ণও বুঝতে পারবে না।

যে একটা বিজ্ঞান আছে, এ জ্ঞান সকলের নেই। সুতরাং সুরের স্বষ্টি-স্থিতি-লয়ের বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব গ্রাহ্য না হলেও আলোচ্য।

শব্দজ্ঞানের মতে শ্রুতি অগৌরবেয়। অর্থাৎ স্বরগ্রাম কোনও পুরুষ কর্তৃক রচিত হয় নি—প্রকৃতির বক্ষ থেকে উদ্ভূত হয়েছে। একটি টানা তারের পায়ে বা মারলে প্রকৃতি অমনি সাত সুরে কেঁদে ওঠেন। এর থেকে বৈজ্ঞানিকেরা ধরে নিয়েছেন যে, প্রকৃতি তাঁর একতারায়ে যে সঙ্গীতের সারগম আলাপ করেন, মানুষে শুধু তার নকল করে। কিন্তু সে নকলও মাছিমারা হয় না। মানুষের গলগ্রহ কিংবা যন্ত্রস্থ হয়ে প্রকৃতিগত স্বরগ্রামের কোনও সুর একটু চড়ে, কোনও সুর একটু খুলে যায়। তা ত হবারই কথা। প্রকৃতির হৃদয়-তন্ত্রী থেকে এক ঘায়ে বা বেবোয়, তা যে একঘেয়ে হবে—এ ত স্বতঃসিদ্ধ। সুতরাং মানুষে এই সব প্রাকৃত সুরকে সংযুক্ত করে নিতে বাধ্য।

এ যত লোকে সহজে গ্রাহ্য করে; কেননা প্রকৃতি যে একজন মহা ওস্তাদ, এ সত্য লৌকিক ভায়েও সিদ্ধ হয়। প্রকৃতি অন্ধ, এবং অন্ধের সংগীতে ব্যুৎপত্তি যে সহজ, এ সত্য তো লোকবিশ্রুত।

প্রকৃতির ভিতর যে শব্দ আছে,—শুধু শব্দ নয়, গোলমাল আছে—এ কথা সকলেই জানেন; কিন্তু তাঁর গলায় যে সুর আছে, এ কথা সকলে মানেন না। এই নিয়েই ত আর্ট ও বিজ্ঞানে বিবোধ।

আর্টিস্টরা বলেন, প্রকৃতি শুধু অন্ধ নয়, উপরন্তু বখির। যার কান নেই, তার কাছে গানও নেই। সাংখ্যদর্শনের মতে পুরুষ স্রষ্টা এবং প্রকৃতি নর্তকী; কিন্তু প্রকৃতি যে গায়িকা এবং পুরুষ শ্রোতা—এ কথা কোন দর্শনেই বলে না। আর্টিস্টদের মতে তৌর্যজিকের একটিমাত্র অঙ্গ নৃত্যই প্রকৃতির অধিকারভুক্ত, অপর ছুটি—গীতবাণী—নয়।

এর উত্তরে বিজ্ঞান বলেন, এ বিশ্বের সকল রূপরসগন্ধস্পর্শ শব্দের উপাদান, এবং নিমিত্তকারণ হচ্ছে ঐ প্রকৃতির নৃত্য। কথাটা উড়িয়ে দেওয়া চলে না, অতএব পুড়িয়ে দেখা যাক ওর ভিতর কতটুকু খাটি মাল আছে।

শাস্ত্রে বলে, শব্দ আকাশের ধর্ম; বিজ্ঞান বলে, শব্দ আকাশের নহ বাতাসের ধর্ম। আকাশের নৃত্য অর্থাৎ সর্বাঙ্কের স্বচ্ছন্দ কম্পন থেকে যে আলোকের এবং বাতাসের উত্তরঙ্গ কম্পন থেকে যে ধ্বনির উৎপত্তি হয়েছে, তা বৈজ্ঞানিকেরা হাতেকলমে প্রমাণ করে দিতে পারেন। কিন্তু আর্ট বলে, আত্মার কম্পন থেকে সুরের উৎপত্তি, সুতরাং জড় প্রকৃতির গর্ভে তা জন্মলাভ করে নি। আত্মা কাঁপে আনন্দে—সৃষ্টির চরম আনন্দে, আর আকাশ-বাতাস কাঁপে বেদনায়—সৃষ্টির প্রসববেদনায়। সুতরাং আর্টিস্টদের মতে, সুর শব্দের অত্বাদ নয়—প্রতিবাদ।

যেখানে আর্ট ও বিজ্ঞানে মতভেদ হয়, সেখানে আপোশ মীমাংসার জন্ত দর্শনকে সালিশ মানা ছাড়া আর উপায় দেই। দার্শনিকেরা বলেন, শব্দ হতে সুরের, কিংবা সুর হতে শব্দের উৎপত্তি—সে বিচার করা সময়ের অপব্যয় করা। এখানে আসল জিজ্ঞাস্ত হচ্ছে, রাগ ভেঙে সুরের, না সুর জুড়ে রাগের সৃষ্টি হয়েছে—এক কথায়, সুর আগে না রাগ আগে? অবশ্য রাগের বাইরে সারগমের কোনও অস্তিত্ব নেই এবং সারগমের বাইরে রাগের কোনও অস্তিত্ব নেই। সুতরাং সুর পূর্বরাগী কি অত্বরাগী—এই হচ্ছে আসল সমস্যা। দার্শনিকেরা বলেন যে, এ প্রশ্নের উত্তর তাঁরাই দিতে পারেন, যারা বলতে পারেন বীজ আগে কি বৃক্ষ আগে—অর্থাৎ কেউ পারেন না।

আমার নিজের বিশ্বাস এই যে, উক্ত দার্শনিক সিদ্ধান্তের আর কোনও খণ্ডন নেই। তবে বৃক্ষাহুর্বেদীরা নিশ্চয়ই বলবেন যে, বৃক্ষ আগে কি বীজ আগে, সে রহস্যের ভেদ তাঁরা বাতলাতে পারেন। কিন্তু তাতে কিছু আসে যায় না। কেননা শু-কথা শোনবামাত্র আর এক দলের বৈজ্ঞানিক অর্থাৎ পরমাত্মবাহীরা, জবাব দেবেন যে, সংগীত আহুর্বেদের নয়—বাহুর্বেদের অন্তর্ভুক্ত। অর্থাৎ বিজ্ঞানের বিষে বিষক্ষয় হয়ে যাবে।

আসল কথা এই যে, আমি কর্তা তুমি ভোক্তা—এ জ্ঞান ধীর নেই, তিনি

আর্টিস্ট নন। সুতরাং সংগীত সম্বন্ধে প্রকৃতিকে সম্বোধন করে 'তুমি কর্তা আমি ভোক্তা' এ কথা কোনও আর্টিস্ট কখনও বলতে পারবেন না, এবং ও-কথা মুখে আনবার কোনো দরকারও নেই। প্রকৃতির হাতে-গড়া এই বিশ্বসংসার যে আগাগোড়া বেহুয়ো, তার অকাটা প্রমাণ—আমরা পৃথিবীওঁড় লোক পৃথিবী ছেড়ে সুরলোকে যাবার অন্ত লালায়িত।

অতএব দাঁড়াল এই যে, সংগীতের উৎপত্তির আলোচনার তার লয়ের সম্ভাবনাই বেড়ে যায়। তাই সহজ মাহুবে চায় তার স্থিতি, ভিত্তি নয়।

৪

অতঃপর দেশী-বিলাতী সংগীতের ভেদাভেদ নির্ণয় করবার চেষ্টা করা যাক।

এ দুয়ের মধ্যে আর যা প্রভেদই থাক, তা অবশ্য ক-খ-গত নয়। যে বারো সুর এ দেশের সংগীতের মূলধন, সেই বারো সুর যে সে-দেশের সংগীতেরও মূলধন, এ কথা সর্ববাদীসম্মত। তবে আমরা বলি যে, সে মূলধন আমাদের হাতে হুদে বেড়ে গিয়েছে। আমাদের হাতে কোনও ধন যে হুদে বাড়ে, তার বড় একটা প্রমাণ পাওয়া যায় না। তা ছাড়া আমি পূর্বে দেখিয়েছি যে, সুরের এই অভিস্রদের লোভে আমরা সংগীতের মূলধন হারাতে বসেছি। সুতরাং এ নিয়ে আর বেশিকিছু বলা নিশ্চয়োজ্ঞন।

দেশীর সঙ্গে বিলাতী সংগীতের আসল প্রভেদটা ক খ নিয়ে নয় 'কর' 'খল' নিয়ে। BLA=রে, CLA=ক্লের সঙ্গে 'কর' 'খল'র কানের দিক থেকেই হোক আর মানের দিক থেকেই হোক, একটা যে প্রকাশ প্রভেদ আছে—এ হচ্ছে একটি 'প্রকাশ সত্য'। এ প্রভেদ উপাদানের নয়—গড়নের। অতএব রাগ ও মেলডির ভিতর পার্থক্য হচ্ছে ব্যাকরণের, এবং একমাত্র ব্যাকরণেরই।

সুতরাং আমরা যদি বিলাতী ব্যাকরণ অনুসারে সুরসংযোগ করি, তাহলে

তা রাগ না হরে যেমডি হবে, এবং তাতে অবশ্য রাগের কোনও কতিবুদ্ধি হবে না। আমরা ইংরেজী ব্যাকরণ অনুসারে ইংরেজী ভাষা লিখলে সে লেখা ইংরেজীই হয় এবং তাতে বাংলা-সাহিত্যের কোনও কতিবুদ্ধি হয় না—যদিচ এ ক্ষেত্রে শুধু ব্যাকরণ নয়, শব্দও বিদেশী। কিন্তু যেমন কতকটা ইংরেজী এবং কতকটা বাংলা ব্যাকরণ মিলিয়ে এবং সেই সঙ্গে বাংলা শব্দের অনুবাদের গৌল্যামিলন দিলে তা বাদু-ইংলিশ্ হয়, এবং উক্ত পদ্ধতি অনুসারে বাংলা লিখলে তা সাধুভাষা হয়, তেমনি ঐ দুই ব্যাকরণ মেলাতে বসলে সংগীতেও আমরা রাগ-মেলডির একটি খিচুড়ি পাকাব। সাহিত্যের খিচুড়িভোগে যখন আমার রুচি নেই, তখন সংগীতের ও-ভোগ যে আমি ভোগ করতে চাই নে, সে কথা বলাই বাহুল্য।

৫

দেশী বিলাতী সংগীতের মধ্যে আর একটা স্পষ্ট প্রভেদ আছে। বিলাতী সংগীতে হারমনি আছে—আমাদের নেই।

এই হারমনি জিনিসটে স্বরের যুক্তাকর বই আর কিছুই নয়—অর্থাৎ ও-বস্তু হচ্ছে সংগীতের বর্ণপরিচয়ে দ্বিতীয় ভাগের অধিকারে। আমাদের সংগীত এখনও প্রথম ভাগের দখলেই আছে। আমাদের পক্ষে সংগীতের দ্বিতীয় ভাগের চর্চা করা উচিত কি-না—সে বিষয়ে কেউ মনস্থির করতে পারেন নি। অনেকে ভয় পান যে, দ্বিতীয় ভাগ ধরলে তাঁরা প্রথম ভাগ ভুলে যাবেন। তা ভুলুন আর না-ভুলুন, তাঁরা যে প্রথম ভাগকে আর আমল দেবেন না—সে বিষয়ে আমার মনে কোনও সন্দেহ নেই। আমাদের সাহিত্য থেকেই প্রমাণ পাওয়া যায় যে, একবার যুক্তাকর শিখলে আমরা অযুক্তাকরের ব্যবহার যুক্তি-যুক্ত মনে করি নে, এবং অপর কেউ করতে গেলে অমনি বলে উঠি—সাহিত্যের সর্বনাশ হল, ভাষাটা একদম অসাধু এবং অগুছ হয়ে গেল। তবে সংগীতে এ বিপদ ঘটবার বিশেষ সম্ভাবনা নেই। সেদিন একজন ইংরেজ বলছিলেন,

বে-সংগীতে ছয়টি রাগ এবং প্রতি রাগের ছয়টি কণ্ঠে স্ত্রী আছে, সেখানে হারমনি কি করে থাকতে পারে ? আমি বলি শুভ টুকুই কথা, বিশেষতঃ স্বামী বরন স্তম্ভিয়ান রাগ, আর স্ত্রীরা প্রত্যেকেই এক-একটি স্তম্ভিমতী রাগিনী। অবশ্য একশ হবার কারণ আমাদের সংগীতের কৌলীভ। আমাদের রাগসকল যদি কুলীন না হত, তাহলেও আমরা হারমনির চর্চা করতে পারতুম না— কেননা শু-বস্ত্র আমাদের ধাতো নেই। আমাদের সমাজের মতো আমাদের সংগীতেও জাতিভেদ আছে, এবং তার কেউ আর কারও সঙ্গে মিশ্রিত হতে পারে না। মিশ্রিত হওয়া দূরে থাক, আমরা পরস্পর পরস্পরকে স্পর্শ করতে ভয় পাই, কেননা জাতির বর্মই হচ্ছে জাত বাঁচিয়ে মরা। আর মিলে-মিশে এক হয়ে বাবার নামই হচ্ছে হারমনি।

বীরবল

১. সাহিত্যের স্বরূপ : শ্রীজ্ঞাননাথ ঠাকুর
২. কুটরশিল্প : শ্রীরাজশেখর বসু
৩. ভারতের সংস্কৃতি : শ্রীকবিতরোহন সেন শাস্ত্রী
৪. বাংলার জট : শ্রীঅনন্নাথনাথ ঠাকুর
৫. ভারতীয়দের আবিষ্কার : শ্রীচন্দ্রকান্ত ভট্টাচার্য
৬. মায়াময় : মহামহোপাধ্যায় প্রমথনাথ সেনগুপ্ত
৭. ভারতের জমিদার : শ্রীরাজশেখর বসু
৮. মিত্রের উপাদান : শ্রীচন্দ্রকান্ত ভট্টাচার্য
৯. হিন্দু রমায়ণী বিদ্যা : আচার্য প্রমথনাথ সেনগুপ্ত
১০. নন্দ-পরিচয় : অধ্যাপক শ্রীপ্রমথনাথ সেনগুপ্ত
১১. শারীরবৃত্ত : ডক্টর রত্নেন্দ্রকুমার পাল
১২. প্রাচীন বাংলা ও বাঙ্গালী : ডক্টর হুমায়ুন সেন
১৩. বিজ্ঞান ও বিজ্ঞানজ্ঞ : অধ্যাপক শ্রীপ্রমথনাথ সেন
১৪. আয়ুর্বেদ-পরিচয় : মহামহোপাধ্যায় রমণাথ সেন
১৫. স্বর্গীয় নাট্যশালা : শ্রীত্রৈলোক্যনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়
১৬. রজন-ত্রয়া : ডক্টর দুঃখহরণ চক্রবর্তী
১৭. জমি ও চাষ : ডক্টর সত্যেন্দ্রনাথ রায় চৌধুরী
১৮. বুদ্ধান্তর বাংলার কবি-শিল্প : ডক্টর মুহম্মদ কুদরত-এ-খান

১৯. ভারতের কথা : শ্রীপ্রমথ চৌধুরী
২০. জমির মালিক : শ্রীঅতুলচন্দ্র গুপ্ত
২১. বাংলার চাষী : শ্রীশান্তিপ্রিয় বসু
২২. বাংলার রায়ত ও জমিদার : ডক্টর শচীন সেন
২৩. আমাদের শিক্ষাব্যবস্থা : অধ্যাপক শ্রীঅনন্নাথনাথ বসু
২৪. দর্শনের রূপ ও অভিব্যক্তি : শ্রীউমেশচন্দ্র ভট্টাচার্য
২৫. বেদান্ত-দর্শন : ডক্টর রমা চৌধুরী
২৬. যোগ-পরিচয় : ডক্টর মহেন্দ্রনাথ সরকার
২৭. রসায়নের ব্যবহার : ডক্টর সর্গদীপসহায় ওহ সরকার
২৮. রমনের আবিষ্কার : ডক্টর জগন্নাথ গুপ্ত
২৯. ভারতের বনজ : শ্রীসত্যেন্দ্রকুমার বসু
৩০. ভারতবর্ষের অর্থনৈতিক ইতিহাস : রমেশচন্দ্র দত্ত
৩১. ধনবিজ্ঞান : অধ্যাপক শ্রীভবতোষ দত্ত
৩২. শিল্পকথা : শ্রীনন্দলাল বসু
৩৩. বাংলা সামগ্রিক সাহিত্য : শ্রীত্রৈলোক্যনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়
৩৪. মেগাস্থেনীসের ভারত-বিবরণ : শ্রীরজনীকান্ত ওহ
৩৫. বেতার : ডক্টর সত্যেন্দ্রনাথ খাতিয়র
৩৬. আন্তর্জাতিক বাণিজ্য : শ্রীবিমলচন্দ্র সিংহ